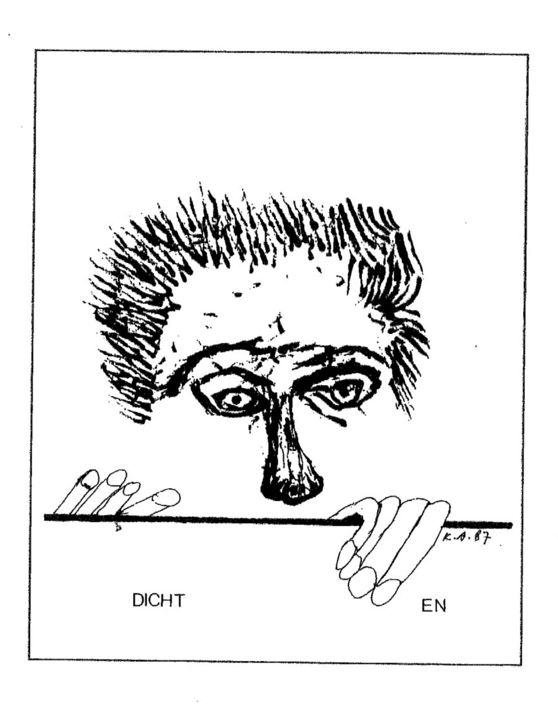
نعيم قطّان

الواقعي والمسرحي



منشورات الجمل

نعيم قطّان

الواقعي والمسرحي

نعيم قطّان

الواقعي والمسرحي

ترجمة: صباح الخراط-زوين

مراجعة: هاشم صالح

منشورات الجمل

ولد نعيم قطّان العام ١٩٢٨ في بغداد، درس الحقوق هناك ثم واصل دراسته في فرنسا. هاجر عام ١٩٥٤ الى كندا حيث يقيم حتى الآن. ساهم هناك بالتدريس في الجامعات، وبالاضافة الى نشاطه النقدي المنشور في العديد المجلات الأدبية الأوربية والامريكية، فله نشاطات اذاعية وتلفزيونية، كما ادار العديد من المؤسسات الثقافية في كندا.

صباح الخراط-زوين (١٩٥٤)، شاعرة من لبنان، تقيم في بيروت.

هاشم صالح (١٩٥٠)، كاتب ومترجم من سوريا، يقيم في باريس.

نعيم قطّان: الواقعي والمسرحي، ترجمة: صباح الخراط-زوين ومراجعة: هاشم صالح

الغلاف: خالد المعالي

تنشر هذه الترجمة باتفاق خاص بين منشورات الجمل والناشر

Naim Kattan: Le réel et le théâtral, essai

Postfach 600501
50685 Köln - Germany
Tel: 0221 73 69 82
Fax: 0221 732 67 63

تطلب كافة اصدارات «منشورات الجمل» من الناشر مباشرة أو من:

المركز الثقافي العربي: لبنان – بيروت ص.ب. (٥١٥٨/١١٣)

المركز الثقافي العربي: المغرب / الدار البيضاء ص.ب. (٤٠٠٦)

المقدمة

من يدري بمَ يفكر العراقي؟ بل وبكل بساطة كيف يفكر؟ ولكن اين هو العراق؟ في الواقع، اين هو مهدنا؟ اين تعلم الانسان ان يعيش تاريخيا وان يفكر حقا، أي أن يكتب؟ ان نعيم قطان قادم من هناك، وهذا ما لن يتحمله أحد.

مجتمعنا يحب المعارضة، والمعارضون يصبحون أبطال هذا المجتمع وضميره. أما نعيم قطان فلا يعارض، بل يلاحظ ويسجّل. لا يتفكّر، بل ينظر، يرى أصنامنا وتقاليدنا: كان يمكن لمجتمعنا ان يؤمن بمنطق المعلم، أو ان يسخر من المنهج المعقّد لهاوٍ محترف، أو كان يمكن أن يحب اللعب ويخال نفسه مكتشَفاً، ولكن مجتمعنا لا يريد ان يكون مرئياً.

نحن لسنا هنا أمام تمرد صاخب لطالب ثانوي، ولا أمام بحث ضخم يكتبه مثقف ولا أمام دراسة وقحة يعدّها هاو. اذا كان هناك من وهج، فالوهج داخلي، معتم ومكتوم، واذا كان من تظارف، فالتظارف بعيد عن المجانية، أما النهج فغائب اذ نرانا أمام اسلوب الاجداد، اجداد الفكر الانساني، وبنظرة طالعة من عمق الازمنة، ان نعيم قطان يشكّك بما اعتقدنا انه الفكر، ولا سيما الفكر المتعلّق بنا، الفكر المتعلّق بالبنى العقلية والأساسية المتجذرة لعشائرنا وقبائلنا. ونعلم ان تلك العصبية لا يفلت منها أحد لا بشكل فردي ولا بشكل جماعي. انه يشكك بكل ذلك بدون اي ضوء الا الضوء الداخلي، المعتم والمكتوم، وبدون اي اناقة مجانية، وبدون اي منهجية الا منهجية اسلاف الروح البشرية. انه يشكك بكل ذلك عن طريق نظرة آتية من أعماق القرون.

انه يرانا على عكس ما نرى[1] انفسنا ولكنه ليس حبيس مكانه مثل هندي «أرض النار»[2] أو مثل فلاح نهر الدانوب[3]. انه كالحضارة عينها، أقصد الحضارة الحقيقية، حضارة ما قبل البلاغة والمنطق الاغريقيين، وكل تلك الزينات المزعومة بانها شاعرية أو فلسفية والتي لفّوها بها. وهنا نلاحظ ان النقاوة العريقة والحديثة للجملة الافرنجية تلتقي بالعبقرية العتيقة للغة الأكادية. وليس للروح من حركة الا الحركة الناتجة عن طرقات الحدادين الكبار. وباستهلال فجر التاريخ كان هذا التجاور هو الفتح الرائع الذي لم تلمح الأمم الغامضة بعد نوره المشع.

ها نحن اذن أمام كتاب تعيد كل صفحة منه اكتشاف نفس التجربة الجديدة من خلال مشهد مختلف. وكل صفحة تشبه حزمة من الضوء القاسي المنعكس فجأة على اعماقنا، على تجابه عصورنا وقاراتنا، على روحنا كما على حروبنا ومدننا، على الأدب كما على السياسة والعلم. ولكن بعد قراءته كم نشعر باننا تحررنا شيئاً فشيئاً من جميع الأفكار والأساطير. وكم نشعر باننا اصبحنا قادرين بعد الاصطدام بكل تلك الدروب المسدودة على القيام بانطلاق آخر، مختلف.

جان غروجان

(١) رأى هنا بمعنى استكشف وفهم واستنتج، او أيضا تأمل، وليس بمعنى خالَ واعتقد.

(٢) "أرض النار" او "Tierra del Fuego" وهي أرخبيل يقع في جنوب القارة الاميركية يفصله عنها مضيق ماجلان. منطقة مقفرة وجليدية يسكنها بعض هنود اميركا – الارجنتين او FUEGIENS

(٣) "فلاح الدانوب" تعبير يدل على ما معناه "رجل فظ".

مدخل

لمن يصفق الجمهور في نهاية مسرحية ما؟ للممثلين؟ أم للكاتب؟ ولماذا يصفق؟ أمن أجل لذة التصفيق؟ أم من أجل التسلية؟ أم من أجل النوعية العالية للانفعال الذي أثارته المسرحية وأحس به الجمهور حقيقة؟ وهل يشعر الجمهور في الارتجاج المدوّي للصالة ان حماسته لا تعود فقط الى الامتنان والاستمتاع المليء أو الممتليء؟ في هذه الحركة الصاخبة للتصفيق التي لا تشارك فيها اليدان فقط، وانما الجسد كله، اقرأ ارادة الجمهور في وضع حد لحالة ما، أو الإيذان ببداية حلقة جديدة من حلقات المسرحية. انه لمن الضروري ان نرسم التخوم القصوى لما هو مسرحي، وبخاصة عندما يكون تأثيره قوياً ساحقاً. وهذا العمل الجسدي المسرحي سوف يكون عبثياً ان لم يعلن العودة الى الواقع. فبعد التصفيق والاستمتاع بالمسرحية تجيء الحياة اليومية لكي تستعيد حقوقها من جديد.

كنتُ قد ذهبت الى المسرح للمرة الأولى في باريس. بالطبع فان مدينتي الأصلية بغداد هي، ككل مدن الشرق التي عرفتها أو زرتها، مليئة بالمشاهد المسرحية. عندما كنت صغيراً لم يكن في المدينة اي مسرح. ولكن هناك مسرح الحياة. فالمساومة في السوق بين البائع والمشتري كانت عبارة عن مسرحية يشارك فيها الجميع ككمثلين ومشاهدين في آن معاً. بالطبع فان لهذه المسرحية حدوداً، وذلك لأنها تتعلق بافعال يومية عادية لا مجال فيها لمناقشة مسائل الحياة والموت، أو معناهما. فالحب والموت والشهامة اشياء خطيرة جداً ولا يمكن اختزالها الى مجرد لعبة. فالواقعي مستنفذ في اليومي. والمشروع لا يخدش العفوي، وانما يستطيل في عفويات متتالية. ان المسرح يساهم

في حركة الواقع المعاش ولا يمكن حصره أو عزله أو تصنيفه داخل خانة ما أو زي دارج (موضه). وما إن ندمجه في الحياة اليومية حتى لا تعود له من حدود، ويفقد فجأة طابعه بصفته مظهراً من مظاهر الحضارة.

ولأني كنت أحمل المسرح في داخلي كحركة يومية استطعت ان ادرك الى اي حد هو أساس الغرب. فأن نعيش المسرح اليومي، هو ان نستطيع في وقت واحد ان نكون ذاتنا والآخر: اي المواطن الأصلي والغريب. وهكذا عشت على التوالي ثم في آن معاً الشرق والغرب وتعلّمت انه اذا فهمنا ما لا نستنفذه في العفوية، اذا استطعنا ان نراقب من الخارج المشهد المتعدد للعالم فاننا نحول الى مسرح ما لا نعانيه بشكل فوري. وبما ان هذا الفوري مفتوح على الازدواجية، فاننا نستطيع ان نتضاعف دون ان نضيع. وهذا يعني اني لا استطيع الكلام الا عما عشته ولو بشكل مؤقت أو عابر. لم اذهب الى الصين، ولا الى الهند، ولا الى اليابان. ولذلك فعندما اقول الشرق فاني اقصد به هذا الذي احمله ويحملني: الشرق السامي. لقد حضرت عدداً من مشاهد «النو» و «الكابوكي». وهي تشكل بالنسبة لي وقائع حضارية استطيع ان اراقبها وادرسها. ولكن مجرد التحدث عنها يعني فصلها عن الواقع مرتين لانها مفصولة عنه بسبب وجودها بالذات كمشاهد مسرحية. هل يعني ذلك اننا لا نستطيع الكلام الا عما عانيناه شخصياً؟ نعم، ضمن مقياس، اننا لا نكتفي بالمسرح، بالمفهوم. وبكلمة اخرى فان الأمر يتعلق بتجربة فنية للغاية: اي بتجربة انخراط وانفصال في آن معاً. والواقع ان كل فنان هو ممثل ومشاهد في وقت واحد. لقد شعرت في اوروبا بذلك الانزعاج الذي يشعر به الشرقي عندما يلقى فجأة في عالم الآليات والماديات. فالحياة تُستَنْفَد في حركتها الذاتية الخاصة، والعالم يشكل أداة لإرضاء الحواس والغرائز الجنسية.

فالمسرح ليس منفصلاً عن الواقع المعاش والعفوي يبتلع كل الطاقات. ليس من عمل الا وهو زائل، والنصب الوحيد الباقي هو البيت العائلي والبيت الالهي، وهذا الإله هو أيضاً اله تلاقي الجماعة وتحلقها حوله. الأدب هو احتفاء بالحياة وبخالقها، والفن يزيّن المسكن الذي ينصبه الانسان في الطبيعة على مرأى من الله. ان انزعاج الشرق ناتج عن عجزه عن فصل المسرح عما هو واقع معاش، عجزه عن أن يجعل منه مبنى، عمارة، صنفاً. لقد تعودت على ان اعيش المسرح وان اراقب حركته في آن، مما جعلني أدرك مدى قوة الغرب. كنتُ أجد نفسي في صميم المسرح. ألف وساطة تربط الانسان بالواقع، وعندما كانت الوساطة تعظم لكي تحل محل الواقع، كنت ارى الغرب غارقاً في قلب المأزق. كنتُ أستقبل هذا الكون الجبّار باغراءاته العديدة بنهم لا نهائي. وعندما كنت أجد نفسي على وشك ان اكون مأخوذاً أو مشغوفاً، كنت أنتفض، اتمالك نفسي، أعود الى العتبة: الممثل يصبح مزدوجاً وأنا المشاهد. اني في عالمين معاً، وما إن اغيّر المكان حتى يصبح الشرق مشهداً مسرحياً. ان هذه الحركة من الذهاب والمجيء، من الارتحال الدائم كانت مزعجة جداً بالنسبة لي حتى وجدت فيها ميزة الشرق ذاته: أي الدرس الذي أحمله في داخلي كإرث عريق. المشاهد هو ممثل الذي بذاته مشاهد... واذا لم نكن ضحية هذه الحركة الدائمة التي قد تتلاشى بسهولة في لعبة تافهة، فاننا نستطيع ان نعيش في عالمين دون ان نستسلم للتمزق. فالمراقب يرى بوضوح. صحيح انه شارد ولكن شروده مؤقت ومرونته رصينة أو خطيرة. لكي افهم الغرب ينبغي على مسرحه الا يفرض عليّ دور المشاهد: بمعنى آخر فاني أرفض وضعي كغريب أو أجنبي. فهذا المسرح تشرّبته كله وعشته بشتى وجوهه أو جوانبه. لقد تشرّبت اولا ذلك الجانب الذي يؤثر على جميع

الجوانب الأخرى: أقصد اللغة. عندما كنتُ صغيراً تعلمت ان أضع مسافة بيني وبين الكلمات. وكانت هذه الكلمات مزدوجة المعنى. فاللغة المكتوبة لم تكن هي ذاتها اللغة المحكية. واما بالنسبة للغة الفرنسية فقد اصبحت كل كلمة فيها عبارة عن تعلّم وفتح. وما إن تعلمتها حتى أجبرتني على أن أعيد صياغة ازدواجيتي وهويتي كل يوم. وعلى اثر ذلك اصبحت هذه الهوية فعلاً يتدفق بالحياة واكتشافاً يومياً.

وهكذا تحولت احلامي وطفولتي واصبحت نقطة علاّم بالنسبة لي. في الواقع ان الحاضر ليس معطى جاهزاً. لم أعد استطيع العثور على براءة المعاش الذي لم أشهد تفتحه أو ولادته. هكذا راحت الرؤيا الواضحة والمرنة تتشكل، واصبحت كل كلمة تطبع الحياة اليومية بطابعها. ينبغي ان نعلم ان المعرفة تسبق البراءة وتتيح تفتحها. انها براءة ثانية، وأشعر اني احمل هذه الكلمة في داخلي وأعانيها. انها تشكل استحواذاً وقوة خارجية عليّ. ان الكلمة هي مسكن لي، انا الغريب. انها تمنحني شخصية ثانية، وأواجهها بلغة سبق لها ان انصهرت وتحولت، لغة تنبثق من كون مدفون، لغة تحولني الى مشاهد للغة الجديدة التي تشكلني وتصوغني. وعندئذ تصبح الكلمة شيئاً مزدوجاً: تصبح نوراً وتأملاً. اني الشاهد على حركاتي الخاصة، اني افاجئها في انبثاقها العفوي. هل استطيع ان اعيش بعد اليوم دون ان اكون مشاهد حياتي؟ ما من شيء يستنفذ كلياً في العفوي أو الفوري. عندئذ فهمت ان كل فن هو عدوان على الحياة لانه يولد من جودها، من لا حركيتها. واذا تدخل بعد فوات الأوان، اذا جاء بعد انهاكها واستنفادها، فذلك لكي يؤخر من استئنافها، من بدايتها ثانية. الغرب مسكون بالفن، وذلك لأن طريقته في تحاشي الموت هي ان

يضعه في قلب الحياة. ان البحث عن الديمومة والخلود يعني الرفض للحياة الخاطفة، أو العفوية. انه يعني محاولة لايقاف الصيرورة، لايقاف الحركة. ولكننا نعلم انه ينبغي الا نوقف الحركة. بل وينبغي ان نسكن داخلها، وان نكون محركها ومشاهدها في آن معاً. وذلك لكي يصبح الفن تحاشياً للموت، وليس حياة ثانية أو حياة بديلة. ما إن يصبح الفن مرجعية لذاته فقط، ما إن يصبح الجمود غاية أو هدفاً، ما إن يتراجع الفن عن وظيفته الوسائطية مع الواقع، فانه يضيع عندئذ في اللاجدوى واللعبة المجانية واليائسة.

العالم، على عكس ما نتوهم، ليس موجوداً طبقاً لحاجياتنا ورغباتنا. صحيح ان الطبيعة موجودة بذاتها ولذاتها، ولكن عندما يؤكد الانسان حضوره فانه يخضع لحضور الطبيعة ويشكل طبيعة أخرى على صورة الحياة التي لا تتوقف بتوقف حياته هو. في الواقع ان التماثيل أو الآثار التذكارية ليست الا محاولة يائسة لتجسيد الأبدية أو الخلود، اي لمقاومة الموت، للانتصار عليه. بانفصالنا عن العالم الذي نسكنه، نحوله الى ديكور، وتصبح المدينة عندئذ مسرحاً حيث يتفرج الانسان فيه على مصيره، على بقائه على قيد الحياة. ينبغي هدم المدينة واعادة بنائها كلما راحت الثقة بالمسرح الذي تشكله تضمحل، وكلما راح المشاهد يفقد اقتناعه بهذا المسرح. بمعنى آخر فان المدينة لا تعود عندئذ تشكل وساطة بيننا وبين الواقع او مع توسعه، وانما تصبح مسرحاً مستقلاً بذاته يؤدي إلى اختزال الواقع والنيل منه ثم القضاء على الانسان، أو على انسانية الانسان. وقد جرت العادة انه عندما لا نحتل مدينة ما فاننا نبنيها ونعيد بناءها من أجل ان نفتحها بشكل أفضل. فهي تفلت من قبضة المشاهد الذي يختزل عندئذ الى مجرد نظرته الخاصة. ولا يعود السيد الذي يتحكم كلياً بعمله، اللهم الا اذا

كان فناناً يستطيع ان ينتزع من عفوية الواقع المعاش شريحة يخلّدها في الموت. ما هو حجم التمزق الذي يسبّبه له البحث عن انجاز عمل فني حقيقي، اقصد هذه الحياة المنتزعة من الموت والممنوحة له في نهاية المطاف؟ وماذا يتبقى له غير اخلاده الذاتي الى الصمت والاستسلام للقدر؟ ينبغي ان نطرح هذا السؤال على من يغادر وطنه ويرفض المنفى في آن معاً" هل يتبقى له من خيار آخر غير خيار الفنان؟ اللهم الا اذا اراد القبول بالذوبان في عالم مهمل من الأشباح... فهو يعيش حياة مزدوجة ويرفعها الى مستوى العمل الفني الذي يكون مشاهده الوحيد ما إن يسترجع عفويته الأصلية أو ذاتيته الضائعة. واذا ما كان قد جاء الى الغرب من الشرق، فأن الغرب لن يعود عندئذ لغزاً أو سراً مجهولاً بالنسبة له. وذلك لأنه يعيشه من الداخل ويراقبه من الخارج تماماً كما يعيش الفنان أعماله ويراقبها.

في الواقع اني لم اكتشف المتع الحسيّة الا في اوروبا. فلأني قدمت من مجتمع يهمل المرأة ويقصيها، كان عليّ ان اكتشفها كصورة لأن الجمال المرتب لا يمكن الوصول اليه ابداً. انه يبقى كصورة أو كلوحة جميلة بعيدة المنال. وهكذا رحت أتأمل المرأة طويلاً، وفجأة ولد المشاهد المسرحيّ فيّ. والدوافع الى النظر كانت كثيرة. في البدء كانت المرأة البعيدة تبدو متفوقة على القريبة: اي على تلك التي نشمُّ رائحتها عن كثب. مثل المدينة التي أنا بنيتها وأنا المتنزه فيها راحت المرأة تصبح جزءاً مني، هذا الجزء الذي استكشفه على مهل، والذي يموت ويبعث في كل لحظة، والذي استمراريته مزيج من التناوب واستنفاد التجربة المعاشة. وفي كل لحظة كان الخطر كبيراً في ان نكتفي بالنظرة. وذلك لاننا نجد انفسنا عندئذ منغلقين داخل المشهد المسرحي. ولا يعود عندئذ امامنا من خيار الا ان ننوّع من الملذات والمتع، معبّرين في هذه

المحاولة القصوى عن يأسنا بسبب وقوفنا المستمر على عتبة الواقع، دون ان نجرؤ على تخطيه أو على تجاوز العتبة. هنا أيضاً رفضت دور الغريب المنفيّ، رفضت ان اكون منفياً في نظر نفسي. وكان الإغراء كبيراً آنذاك في ان اطمر نفسي في نزعة اخلاقية ليست الا عزاء وهمياً. فنحن نحاول ان نحافظ، في عالم المرايا، على امكانية وجود الواقع عن طريق ادانة التعبير السائد عنه، عن طريق القبول بان تكون الصورة انعكاساً له.

لقد كشف الغرب لي ازداوجية طبيعتي. لكي نقاوم المشاركة السهلة ونتحاشى التمزق الداخلي فاننا نجد انفسنا مضطرين لاتخاذ موقف الجمود أو عدم الحركة. لقد قاومت التحديدات والتعريفات والتصنيفات على الرغم من ان فائدتها كبيرة من أجل تصنيف الموت ورسم الحدود الفاصلة بين المقابر. لم أرد أن أثقل نفسي بها في البداية، وأن تكون حركة الحياة اليومية متوقعة مسبقاً، اي منكرة. لقد بدا لي النظام والدقة الصارمة بمثابة مسارح رائعة تترك انطباعاً بانها تؤبّد حركة الواقع ما إن يصل الى مداه، وانها تجعل من الموت التعبير الأفضل عن الحياة. واذا أردنا تحاشي التمزق بأي شكل، فاننا نصبح فريسة للعبة الرّجاجة التي تتأرجح ما بين الدمار الشامل والعنف. لقد تعلمت في حياتي اننا لا نستطيع حل التناقضات اللهم الا اذا انكرنا الواقع المحسوس. فالواقع مليء بالتناقضات. وكل شغف يتحول الى رفض ما إن ينغلق داخل مطلق محدد سلفاً. هل بامكاني الحفاظ على الشرق دون إنزاله الى مرتبة الفولكلور البعيد أو الحنين؟ وهل أستطيع ان أستقبل الغرب أو أن أتبناه بدون ان ارفع خوفي من تهديداته الى مرتبة الأخلاق، وبدون ان ارفع مقاومتي للفناء الى مستوى المبدأ الاخلاقي؟ لا توجد منهجية أخرى غير منهجية الحياة اليومية بكل

فوضاها. وكل هوية تنتج عن المواجهة الدائمة بين الحركة والجمود. ينبغي ان اعترف هنا باني لم استطع ان اعيش الشرق الا وأنا في قلب الغرب: فهناك تلقيت الظروف الجديدة لعالم آخر كنت أشعر بالارتياح فيه. وهكذا اصبح كل عالم بالنسبة للآخر تهديداً وحماية في آن معاً. وهكذا تتشكل من خلال الحركة الأبدية هوية مفتوحة ولكن غير محددة تماماً أبداً. اذا انتقل الغرب الى الشرق يصبح مسرحاً محضاً، ومن جراء ذلك يحول الشرق المدمَّر الى مسرح. نحن نعلم ان الغرب لا يعتبر الشرق الا كمادة للدراسة، أو كفولكلور للتسلية، أو في أحسن الحالات كشيء يحنّ اليه. ولذا يجب ان نحمل الشرق في ذاتنا، ان نعيشه يومياً، ليس من أجل رفض الغرب، وانما من أجل تدجينه، من أجل تحويل مسرحه الى واقع. والا فان مصيرنا المنفى: ان وضع المشاهد اللامبالي بمسرح لم يعد يعرفه، أو يتعرّف عليه. ان استمرارية الشرق فينا تحول الغرب الى عمل فني. وهكذا تعثر في الواقع اليومي على نفس العلاقة التي يتعاطاها الفنان مع الواقع. هكذا ينتزع العمل الفني من الحياة، التي تصاغ بدورها من قبل العمل الفني. أن أكون يهودياً وعربياً وأن أعيش الصراع كشذوذ، كمرض... هذا هو قدري. هذا يعني اني أرفض التناقض واعتبره شيئاً أجنبياً عليّ: أقصد التناقض الذي ينكر الحركة والذي يفتح الباب أمام العنف الذي ينذر بنهاية هذين العالمين المشوشين، عالم الشرق وعالم الغرب. اني أرفض أن أحبس نفسي داخل هذه الغرب، اي داخل هذا التأرجح بين واقع لا نستطيع ان نعيشه، وبين مسرح لا نستطيع ان ندبره. واذا ما اضطررت للعيش في قلب التمزق، واذا ما آلمني الجرح غير المندمل يومياً، واذا ما كانت أية امكانية للتراجع متعذرة عليّ، فماذا أعمل؟ اذا حصل كل ذلك فان المسرح سوف يتمتع عندئذ بقوة هائلة لا يمكن لأي واقع ان يقاومها. واذ

أقول هذا الكلام فاني لا أريد ان اتخذ موقف الحكيم الذي يعطي الدروس للآخرين. اني أعيش الجنون من بعيد وأراقبه، واللامبالاة البادية عليّ ليست نتيجة المسافة أو البعد. بامكاني ان اميز في الانفعال الأعمى للالتزام السياسي رفضاً للتردد المزعج. فهل ينبغي ان نضحي بحركة الواقع اليومي من أجل الدفء الحار والخادع للانصهار المسرحي؟ ان الاخلاص الوحيد هو ذلك الذي يتحمل الولادة الابدية للواقع اليومي والذي يخضع لاملاءات الواقع المدفون في بحر التشويش والغموض.

لقد ولّى ذلك الزمن الذي كان فيه الشرق خاضعاً لوحشية الطبيعة ونزوات السلطان، وحيث كانت حدود الواقع اليومي تختلط فيه مع حدود الواقع على الرغم من كل شيء. لقد ولّى ذلك الزمن الذي كان فيه الغرب لا يقل خضوعاً للطبيعة ولارادة الملوك، وحيث كان يمكن للمسرح الفعال ان يتيح التوسط بين الانسان والواقع. وفي حين انه من جهة وأخرى فان الحدود الفاصلة بين الواقعي والمسرحي لا تكاد تلمح فان اليقينيات تسقط ووحدها تبقى الحركة المهتزة للواقع اليومي الهش. وعندئذ وبعد ان يكون المسرح قد فقد صفاته الوسائطية فانه يتحول الى أداة تحر واستكشاف. وإذ قبلت التهويلات المسرحية للغرب، إذ خضعت لمسرحه، فاني اكون قد اتخذت المسافة الضرورية لكي اكتشف بصعوبة شديدة بعض اشعة الواقع الخافتة. والمسرح لانه الفتحة الازدواجية، ولانه مبتدع الأعمال الفنية، فانه يتيح لي المحافظة على التجليات الهشة للانصهار في العالم، لتجربة واقع معاشة في غياب الوساطات. ان الغياب المؤقت عن الذات، واستقبال الازدواجية يصبحان خانقين ما إن تعلن الازدواجية انتصارها على الشك طاردة، مع الاحتمالات، الواقع أيضاً. لقد انتهت أيام الشموليات

والوحدات، اللهم الا اذا استسلمنا لسلطة التوتاليتاريات والموت. ان الشك الدائم ليس فقط سوى وهم آخر في غاية المسرحة. ان الأمر يتعلق، على العكس، بانخراط مستمر في الحياة اليومية. ان اللامبالاة المقبولة كمرحلة ضرورية على طريق الالتزام أو الانخراط، اي كمرحلة تنفتح من جديد على اللامبالاة، هي عبارة عن قبول لهذه الحركة المستمرة المترددة باستمرار بين المسرحي والواقعي. وهذان الاخيران يتغذّيان من علاقاتهما ويخلقان بعضهما البعض بالتناوب. انه لمن السهل ان ندين هذا الموقف عن طريق وصفه بالانتهازي والتسويفي. ولكنه يشكل بالنسبة لي طريقة للاندماج في العالم عن طريق الذوبان في حركته دون ان اضيع في مسرحه. انها أيضاً طريقة لكي أجعل عالمين يتعايشان في داخلي بدون ان استسلم الى خيار نهائي، خيار يعني ابتلاع احد العالمين من قبل الآخر. وهذا يعني المحافظة على حقل الواقع حتى ولو كان محدوداً، حتى ولو كان مقلَّصاً. ألا يعني ذلك التمسك بالحرية، حتى ولو كانت غير مضمونة؟...

الواقعي والمسرحي

فيما كانت الحضارة الأغريقية تعبّر عن ذاتها أفضل تعبير في الفن المسرحي، كان العالم السامي لم يعرف أبداً هذا الشكل من الفنون. فالمسرحيون لم يحظوا بـ"حقوق المواطنية" لا في الأدب العربي ولا في الأدب العبري. وهذا لا يعني انه لم ينشأ اثناء الأجيال الأخيرة وفي بلدان الشرق الأوسط مسرح وطني، الا ان هذا المسرح تشكل بالأحرى تحت تأثير غربي، باستيعاب واقتباس مرتبطين بالحاجات المعاصرة. حتى الرواية تكاد تكون غائبة في حضارة الشرق الأوسط، باستثناء عملين على مستوى من الأهمية: أولهما السرد القصصي المقدس، سواء كان "الكتاب المقدس في عهديه القديم والجديد"، او القرآن. وثانيهما، الحكاية الشعبية التي تعتبرها النخبة المثقفة نتاجا مبتذلا لا يستحق الانتماء الى ما يسمى بالأدب، ونضرب مثالا على ذلك كتاب "ألف ليلة وليلة". ومما لا شك فيه ان التاريخ العربي اتسم بتأثيرات الحضارات الأجنبية. واذا كان خلفاء بغداد ودمشق قد استقبلوا في قصورهم الحضارة الاغريقية بممثليها، فانهم اخضعوها للتمييز والاختيار واقتصر انتقاؤهم على العلماء والفلاسفة والمؤرخين دون المسرحيين. واذا كانت حكايات "ايزوب" قد دخلت الأدب العربي، فانها أتته من مصادر اجنبية وكانت مخصصة بصورة عامة للأطفال. نقول ذلك ونحن نتحدث هنا عن "كليلة ودمنة".

ومن هنا التساؤل: لماذا لا الحضارة العربية او اليهودية لم تحظ يوماً ما بمؤيدين للفن المسرحي؟ من العبث ان نعزو هذا النقص الى

غياب المبدعين، اذ ان الحضارتين أوجدتا رجالا انتجوا وبرعوا في ميادين أخرى. بل يعود السبب الى مسألة أخرى، تتعلق مباشرة بأسس الحضارات السامية بالذات.

كل حضارة تنطلق وتخط طريق تطورها بحسب اختيارات جوهرية. هناك ثلاثة اشكال من العلاقات: علاقة الانسان بالطبيعة، علاقة الانسان بالانسان، وعلاقة هذا الأخير بالعالم الآخر. أما علاقة الانسان بالطبيعة فهي التي ترسّخ نقطة الخلاف بين الشرق السامي والغرب الأغريقي.

فعند الأغريق كانت الطبيعة تحضن الانسان وتحوطه بخيراتها كما بمخاطرها. وعلى الرغم من عدائيتها المحتملة ازاء هذا الانسان، فإن كل هناء وكل سعادة كانت تنبع من صلبها. وبالتالي، نتج عن ذلك، كما هو متوقع طبعا، تأليه الطبيعة. فالآلهة الأغريقية كانت أسياد العناصر وكانت تمنح الانسان نِعمَها وتحميه من تهديدات القوى الهوجاء التي كانت (الآلهة) تسيطر عليها.

أما طبيعة الشرق فهي الصحراء، وكانت تشكل قوة عدائية يجب اتقاؤها. ومنذ ان جعل الله من ابراهيم الأب المشترك للتوحيديين، فانه جعله أيضاً يترك صحراءه وقاده نحو أرض اكثر اعتدالا. كل البدو الرُحَل كانوا يحلمون بهذه الأرض الموعودة التي قدمها الله لهم بمثابة تعويض، بمثابة مكان للحلم حيث يجري العسل واللبن. ان طبيعة الهناء والسعادة هذه لا يمكن تأليهها لانها تنتمي الى حلم تقدمه القوى الخفية كمكافأة من العالم الآخر.

ان الاربعين سنة التي قضاها اليهود في الصحراء حولت الحلم انتظاراً، وتحالفهم مع إله واحد، وضعهم أمام طبيعة لن تعقب سنون

الضيق فيها سنين الغنى.

أما محمد، فمنذ ان حطّم الأصنام التي كانت تسيطر على قبيلته قريش، وحوّل الكعبة من مكان تلاق وثني الى مكان سموّ للإله الواحد، ارتسمت نقطة الانطلاق بخروج العرب من الصحراء بدورهم لفتح السهول الخضراء وضفاف الأنهر.

عند الاغريق الحياة تخص العناصر. قوى الطبيعة وقوى الانسان الحيوية تتآلف وتنصهر. في الصحراء السامية الحياة تثبت ذاتها في وجه الطبيعة، بالتغلب على عناصرها، والهرب من تهديداتها وجفافها والبحث عن أماكن أخرى معتدلة. وانطلاقا من هنا، فعلاقة الانسان بالانسان تختلف أيضا. القبيلة هي تحالف جماعة في ما بينها، تحاول الصمود بواسطة القوة المشتركة، كي لا تحطم عقبات الطبيعة فحسب، بل كذلك الحواجز التي تنصبها امامها القبائل الأخرى.

الطبيعة ليست مأوى. انها العدو المشترك. والانسان لا يخوض المعركة من أجل البقاء فيها بل للرحيل عنها. طبعا الحياة مقدسة في الشرق بقدر ما هي مقدسة في الغرب، واذا كان الاغريق ينادون بالصفة المقدسة للحياة بتقديسهم الطبيعة، فالساميون أسسوا المقدس عن طريق علاقتهم بالقوة الوحيدة العليا، قوة العالم الآخر، وليس عن طريق علاقتهم بالطبيعة.

بدل ان تتحد قوى العالم الآخر بقوى الطبيعة في وجه الانسان، أسس هذا الاخير تحالفا مع الله لاتقاء شرها اكثر منه للسيطرة عليها. وهذا النوع من العلاقة يتجلى في اللغة ذاتها. ففي العبرية وفي العربية الكلمات لا تنفصل عن الاشياء. الشيء يحيا لأنه مسمى. والبحث الذي ما زال يتناوله حتى يومنا هذا الشعراء الغربيون كان احدى

معطيات اللغات القرآنية والتوراتية المباشرة. الشيء ليس موصوفا، كما انه ليس مجردا. انه مسمى. واذا اعطت اللغة العربية مئات الأسماء للسيف والخيل والجمل والأسد، فلأن كل اسم يدل على حالة، الحيوان لا يوصف، انه يسمى من جديد. لا يشار الى حجمه ولونه بصفة ما، انه يسمّى مرة اخرى؟

هذه المطابقة بين الكلمة والشيء تترجم العلاقة بين الانسان والواقع. اذا كان الواقع في العالم الاغريقي خارج الانسان، منفصلاً عنه ومتمتعاً بأهميته الذاتية، فالأمر يختلف في العالم الساميّ. ولكي يحدد أسس علاقته بالواقع، فان الانسان الغربي الطالع من الموروث الهيلليني، بحاجة الى وساطة، الى طريق هادية. ان المفهوم يتيح إقامة علاقة ما بين الفكر والممارسة المنفصلتين عن بعضهما بالضرورة. وكذلك المسرح، فهو يمد جسراً بين الانفعال والواقع المعاش. وبالتالي فالانسان الغربي انسان منقسم متجزء، واستلاب القرن العشرين ليس سوى ذروة احد انواع العلاقات التي وضعت ركائزها في اليونان.

وبالتأكيد، ليس المقصود هنا تطوراً خطياً مستقيماً. اذ ان الاتجاهات التي غلبت في اليونان لعبت ايضا في العالم الساميّ دوراً مهماً وحاسماً. فالبحث عن الوحدة استمر في اليونان حتى في عهد انتصار المسرح. إلا انه نتج عن ذلك اتجاهان مضادان أفسحا المجال للتمزق والغموض، واحياناً لمجابهات دقيقة.

منذ ان دخلت اليهودية مرحلة بناء مجتمع منظم، انتزعت الشريعة كل الجانب الفوضوي من العلاقة المباشرة بين الانسان والإله وكذلك من العلاقة بين الانسان والطبيعة. فعُلّق اكتساب خيرات الطبيعة، امتثالاً للشريعة هذه، وكل مخالفة كانت تليها

عقوبة، واصعبها كان الانتظار في الصحراء مدة أربعين سنة. فيما بعد، راح الأنبياء يذكّرون الملوك بالمعنى الحقيقي الذي من المفترض ان تتخذه العلاقة بالواقع. وكان ينبغي على المدينة نفسها ان تكون مقدسة من أجل الوفاء بالوعد الحقيقي ومن أجل استمرارها الذاتي الذي هو عبارة عن انبعاث ابدي ليس إلا. ان هذه المدينة المثالية لم تبصر النور يوما لكن الحلم بحدوثها لم يضمحل قط. واذا وجدت على مر القرون أقلية تفكر دائما بأن الانصهار مع الحقيقة والاحتفال بعرسها لم يكن مجرد وهم بل وعداً، فلأن هذا الشرق المثالي كان دائما منتظراً، سواء كان حلماً ام وعداً.

المسيحية تغيرت ما أن تركت ضفاف الاردن. ومن شرقها البدئي اتخذت موقفاً جوهرياً تجاه الحياة، أقصد الحياة التي من المفترض ان تكون محمية من تهديد الطبيعة. المعجزة هي تكثير الخبز، لكن في الوقت نفسه استبطنت المسيحية الموقف الغربي تجاه الحياة عندما حاولت تغييرها. فالموت لم يعد نهاية بل نقطة انطلاق. وانتصار الانسان، ما هو إلا تمكنه من الانبعاث. ولا يمنح انتصاره هذا للطبيعة، لأن الموت تغير وصار مبعث حياة. المسيحية ليست كاليهودية الاولى، الغاءاً للمسرح، بل العكس، انها تحوير للمسرح.

الاسلام تصرّف بعكس هذا. صحيح ان نقطة انطلاقه كانت أيضاً يهودية الصحراء وتزاوج الانسان والواقع، إلا انه بدل ان يحوّل هذا العرس الى انبعاث يتجدد كل يوم، صار الانسان في الاسلام خاضعاً لهذا الواقع (من كلمة "أسلَمَ" أي "خضع").

الواقع يندرج داخل التاريخ، وهو اذ يخضع له فان الانسان ينتصر على الطبيعة وعلى الواقع عن طريق ترك بصماته على مجرى التاريخ. لم تعد علاقة الانسان مع الواقع فردية وفوضوية، بل اصبحت جماعية

وقابلة للاستمرار.

كان اليهود في كلا العالمين الشرقي والغربي يمثلون انتظاراً غير نافذ لشرق أوّلي. واكثر الاشياء غرابة، في غرب منبثق عن الوثنية الشمالية وعالم الرومان المنظم، تلك الاقلية التي نادت بأولوية "الواحد الأحد" ورفضت أي مسرح مهما كان مقدساً.

اللاساميّة الأوروبية ليست إلا تعبيراً آخر عن الرفض الأوروبي للشرق البدئي. وبرفضهم اليهود، كان مسيحيو روما يرفضون أصلاً أساس الدين الشرقي. فيما بعد، عندما تحول الشرق الغريب والخطير الى شرق حاضر ومنتصر، عندما عزَّز العرب هيمنتهم على الغرب، اتخذ الخوف من السامية شكله الواقعي الملموس. وللحفاظ على التوازن الذي خلقه المسرح في الغرب، كان من الضروري تحرير أوروبا من نفوذ الشرق، فشهدت اعنف المقاومات في اسبانيا. ولما قام الملوك الكاثوليك بطرد الشرقيين، لم يميزوا بين يهود ومسلمين.

لكن الانسان لا يمكن ان يهنأ بتزاوجه مع الواقع دون عقوبة. فإسبانيا لم تنهض تماما من غطستها في شرق بقي على أية حال دون مستوى مثالها، انما راحت تواصل، في اميركا الجنوبية، تلك المسيرة الحضارية التي انجزها الاسلام. إلا ان المسرح في اسبانيا المسيحية اتخذ أشكالاً جديدة. "صراع الثيران" دفع اللعبة الى حدود الواقع. ففي الدم الذي يسيل، تلقى الحياة الموت ويتغلب المسرح على الواقع.

من جهة اخرى، يعتبر "دون كيشوت" مأساوياً لأنه لم يستطع ان يمد جسراً بين الانسان والواقع. وهكذا، فيبدو لنا مثيرا للشفقة ومضحكا لأنه حلم ببلوغ الواقع عن طريق خلطه بالمسرحي.

بالنسبة الى يهود أوروبا الشرقية، فان الشرق بقي حلماً بعيد المنال. وحتى منذ زمن قريب، وفي الأدب اليّدي، وصف "اسحق باشيفس سينغر" في روايته "قرن الحمل" البلبلة التي احدثها في ضيعة صغيرة في بولندا، ظهور المسيح المزيف في الشرق وهو "شابتاي بن زفي". كما ان بعض يهود بولندا الارثوذوكسيين كانوا يصفون طقسهم باليهودي الشرقي.

من جهتهم، انتبه المسيحيون الى هذه الديمومة للشرق في صلب أوروبا. بالنسبة الى "ولترسكوت"، فان "ريبيكا" هي شرقية، ولدى بلزاك، نلاحظ ان الشخصيات اليهودية تخّص الشرق البعيد بسبب سيمائهم وقسمات وجوههم.

أقصى المسارح الغربية وآخرها، كانت من دون شك النازية عينها، حين تجسّد العدو الاكثر خطورة بالشخصية اليهودية. هذا المسرحي لم يعد جسرا يصل الانسان بالواقع، بل كان رفضاً للأول كما رفضاً للثاني. طبعا، في الغرب أيضاً وليس فقط لدى يهود أوروبا، فإن البحث عن الشرق المثالي الذي ضاعت حتى ملامحه في النسيان، لم يضمحل ابدا. وذلك لأن العديد من الشعراء والفنانين يؤكدون على وجوده وديمومته بصورة تكرارية. وما الاوتوماتيكية السوريالية سوى هذا كله، على الرغم من مرورها بقرون من التصحيح والتنقيح ابتداء بالفلسفة الهيلينية ووصولا الى الفرويدية المعاصرة؟

حاول اليهود، احياناً طوعاً واحياناً على مضض، الحفاظ على إرث أجدادهم عن طريق استيعابهم لمكتسبات العصور. أليست "الحسديّة" نوعاً من استرجاع التصوف الروسي؟ أو ليست "الهسكلة" امتداداً للثورات الأوروبية ؟

واما فيما يخص الشرق التوحيدي، فانه لم يقض نهائياً على

الوثنيات. فضلاً عن ذلك، فان انتصارات المسيحية والاسلام المذهلة أنستنا خلال قرون الوعد الأولي. واذا كانت فكرة "أرض الميعاد" امتدت الى العالم أجمع، فان طبيعتها لم تتغير. ان السيطرة على الواقع عن طريق إخضاع التاريخ، لم يصمد امام قارة أوروبية تاجرة ثم صناعية. ان اليهود، في اوقاتهم الاكثر مأساوية، ظلوا يعلنون الحدث القادم، حدث تلك الوحدة الاولية التي لم تتحقق ابدا. واما الساميّ الآخر، اي العربي، فلم يبق له سوى ان يجعل شرقه داخليا.

خلال قرون، وفي اكثر الاحيان، ظلت المسيحية مسرح الغرب الوحيد والخفي. العلاقة بين الانسان والواقع، واقع الارض وواقع الآخرة، كانت تتحقق عن طريق الايمان، حيث مثلت القرون الوسطى حدّها الاقصى: اي ذروتها وبداية الانحطاط.

ان اي تفكير مرن حول حالة معينة يدل على اللامبالاة ازاء هذه الحالة. عندما كان مسيحيو القرون الوسطى يلقون نظرة على ايمانهم، كانوا يعلنون تعلقهم ورضاهم. لكنهم بهذا، كأنهم بدأوا يظهرون بوادر ريبة وحنين. فالتلقائية كانت قد انكسرت. وعندئذ عاد المسرح الى الظهور من جديد. والاسرار لم يكن هدفها إلا التأكيد على علاقة ما بالواقع. لكن المسرح المقدس بدأ ينزل الى العامة. بدأ يترك سور الكنيسة ليتربع امام مدخلها او في ساحتها. كان كل هذا اعترافاً خفياً بحاجة لم يعد الايمان يشبعها. عدا ذلك، لم يستطع المسرح ان يحافظ الى ما لا نهاية على آثار المقدس. فمع تطور المدن، وتجذّر الممالك وتنوع المجتمع، راحت بشائر العلمانية تتكاثر والطابع الدنيوي لجزء مهم من الحياة الجماعية بدأ يبين.

سبق لكالديرون Calderon، في كتابه "الحياة حلم"، انه شك حتى بالواقع. كان هذا، اذا صح القول، بمثابة منح المسرح مبرراً جديداً للوجود: أي الكشف عن بحث دائم لعلاقة متجددة مع الواقع.

لدى شيكسبير وفي ما بعد لدى موليير، لم يكتف المسرح بتقبل ذاته بل كان يعلن ضرورته. اذا كان العالم مسرحاً، فالمسرحي، عند سبر سر هذا المسرح، يكشف عن واقع مخبأ او معتم عليه. العلاقة بين الانسان والانسان علاقة مسرحية، وبالتالي، لا يعود المسرح لعبة اقنعة انما حقيقة.

موليير يستكشف المعنى الدقيق للعلاقات الاجتماعية، بنزع الأقنعة عن الألعاب الحاذقة والتعسفية التي اعدها مجتمع عجز عن انشاء علاقة حقيقية مع الواقع. عندما ينضّد الأزواج Les Couples عاكساً لعبة الاقنعة لدى الاسياد على الخدم، مازجاً فروقات الاجيال في ما بينها، يحاول موليير بذلك مراجعة مختصرة لواقع مفتت: اي واقع اجتماعي لا يستطيع ان يعيد تأليف نفسه وان يجد هيمنته إلا اذا خضع لارادة الافراد وحريتهم.

إلا ان ماريفو Marivaux ذهب الى أبعد من ذلك، فالكلمات والجمل ليست هنا لكي تتطابق مع الأشياء ولا لكي تكشف عنها، وانما لكي تخفيها. كلما اختار المسرح نفسه، بفعل ارادته وادراكه، بمثابة شاشة، كلما زادت الحاجة الى ايجاد الحقيقة حضوراً. يكشف لنا ماريفو أن المسرح الأكثر مهارة والاكثر كمالاً من حيث الاعداد، غير مرضٍ لأن العلاقة بين الانسان والواقع، بدلاً من ان توضح تزداد غموضاً.

وهذا الشكل المسرحي يتفاقم في مسرحيات موسيه Musset، فهنا نرى كيف تحاول ارادة الفرد فرض علاقات متجددة للتحرر من

المسرح الذي يفسد العلاقات الاجتماعية. هذه الارادة تثور وتصل الى فشل مأساوي في "أمير هامبورغ" (Kleist) وفي "موت دانتون" (بوشنر).

ان يكون تأثير المراهقة متواتراً في الرومنطيقية، لهو أمر ذو مغزى. ان ثمة توافقاً بين موقف المراهق الغربي ازاء الواقع وبين الجو المسرحي المحيط. ان المراهقة، كما نعرفها اليوم، مفهوم حديث. مفهوم غربي محض. وفعلاً، فان الطفل اليهودي، لمجرد ان يصبح Barmtizwah في الثالثة عشرة، يتسنّم مسؤوليات سنّ الرشد. يصبح عضواً في الجمعية ويحاسب على أعماله. والواقع ان الانتقال من الطفولة الى سن الرشد كان وما زال يتم بصورة مباشرة في الشرق – الأوسط العربي وذلك قبل أن تنشأ المدرسة في المدينة، وقبل ان يدخل هذا الفاصل الترفيهي الذي يخصصونه للتربية المسرحية.

واما في الغرب فيتأخر دخول الانسان الى حلبة العالم. من هنا، تنتج فترة الانتظار تلك، التي ليست سوى فترة المراهقة. لكنها ليست مسألة اجتماعية فقط. ومع ذلك، فاذا كان الشاب، في الحقبة الكلاسيكية، ينتظر إذْنَ الأكبر منه ليثبت وجوده في عالم محفوظ للآخر (للأكبر منه)، فان موقف المراهق الرومانطيقي مختلف تماماً. فهو لا يقبل قانون لعبة فرضها مجتمع راسخ البنيان. ويرى هذا المجتمع ان قواعده ابتدأت تتخلخل، ومن جراء ذلك، يرى المسرحي (Le Theatral) الذي خلقه على صورته عديم الفعالية. المراهق يحب استقلاليته كفرد، ويعلن حقه في صنع عالمه المسرحي الخاص به. لا يريد طبعاً ان يكون مكانه في عالم الراشدين. انه يرفضه، والمسرحي بالنسبة له ليس الجسر الذي يقوده الى هذا العالم. ونفوره كبير، يغطي الواقع بأكمله. اذ مسرحه كناية عن

مجهود لفرض القوة الديونيزوسية الفردية. انه الرفض والايجاب في آن، الحضور والتواري.

لقد اعترف ستندال ضمناً بفشل هذه المحاولة، وذلك عندما صوَّر لنا، فابريس ديل دونغو وهو يتنزه في حقول واترلو، انه يعي الحدث لكنه يقرر غض النظر فالأمر لم يعد متعلقاً برفض أو بتملص بل صار متعلقاً بقناع. والعلاقة مع الواقع لم تعد مواجهة أو رفضاً، بل صارت علاقة مائلة أو منحرفة. البطل المراهق ادرك عجزه، وحتى انه أبدى سروراً ما، فموقعه على حافة الجنون.

بدءاً من عصر النهضة، أخذ المسرح يتنوع في الغرب. المسرح الكلاسيكي الفرنسي اصبح واقعاً ثانياً يُخبر، أو يصف، أو يغيّر الواقع الأولي.

الشخصية الراسينية أو الكورنيلية تبرز الانسان في صورة تضعه خارج الاحتمالات. الواقع يعود الى ما هو أساسي وعلاقة الانسان بذاته وبالآخرين تتعدى اليومي والحدث.

نقطة انطلاق مسرح شكسبير مختلفة كلياً. انه يدل على الخاص والمحتمل والملموس، مما يعطي الواقع مركباته. هذا الواقع مدرك ومتجاوز ابتداء من ماهيته. ان البطل الشكسبيري قائم في العالم وفي الحدث، وهو انما يلخص التجربة الانسانية في الخاص. انهما مسرحان مختلفان، وبالتالي، علاقتان غير مباشرتين بالواقع.

طوّر الايطاليون مسرحاً يضعهم على مشارف الشرق. لم تحدث عندهم تلك المواجهة التي حدثت في اسبانيا. والسبب ان العلاقة التي بين الايطاليين والشرق تمت على الأسس التي أرادها الايطاليون أنفسهم. لجس نبض الادراك الفردي وعلاقته بالواقع الاجتماعي، اقترحت "الكوميديا الفنية" علينا واقعاً ثانياً، اي واقعاً مسرحياً. انها

مسألة عقد واتفاق. انها لعبة ينبغي الدخول اليها بشكل كامل. فالاشخاص لا يخضعون لفعل الانعكاس ولا نجد لديهم أي أثر فلسفي او بسيكولوجي. هذا الواقع الثاني، ليس لعبة مجانية. انه، في الحقيقة، عرضاً للحياة كما هي. فالاقنعة ليست هنا للتذكير بان اللعبة تقع وراء الزمان والمكان، وان الحوار ينشأ ما بين الحتمية والاحتمال، وانما لابراز، داخل شروط اللعبة، حياة تبتكر نفسها بحرية، ووجود يتهيأ ويصنع نفسه. لا قوانين المجتمع ولا قوانين اخلاقيات ما او قدر ما هي التي تحدد حركات الاشخاص الذين يكتشفون الحب، يتقبلونه او يرفضونه، وكذلك الأمر بالنسبة الى الزواج والموت وصلة الرحم. وهذا هو سبب وقاحتهم الظاهرة.

هذا المسرح ليس تطهيريا ولا انعكاساً للواقع. انه اكتشاف واختراع في آن. الاسئلة الجوهرية ليست مطروحة سلفاً. التصور الاخلاقي (L:ethique) لا يفرضه نظام اخلاقي، انما يفرضه الواقع المعاش.

لهذا السبب لا تنضب نضارة هذا المسرح. العلاقات الانسانية في ما بينها لا يفرضها اصطلاح ما، وحتى لوكان هذا الاصطلاح موجوداً، فان لا إحتمالية القدر موجودة هنا للبرهنة على هشاشة هذه العلاقات. انها علاقات حرية. الممثلون ليسوا بحاجة الى الازدواجية لكي يمثلوا خير تمثيل. عليهم فقط ان يدخلوا في اللعبة، ان يستوعبوا الاصطلاح المسرحي الاجمالي وان يبتكروا أولاً بأول سلوكهم. وليس مفاجئاً بالتالي ان يكون حيّز الارتجال كبيراً هنا.

مع مسرح العبث أو اللامعقول، يكون التساؤل حول قدر الانسان هو تساؤل حول المسرح ذاته. وإنكار المسرح انما هو انكار الشكل الغربي في العلاقات التي أنشأها الانسان مع الواقع.

الانسان الأسْود في أفريقيا لم يكن بحاجة لا الى مسرح ولا الى سرد مكتوب. الدغل ليس الصحراء والعلاقة بالطبيعة تمت تلقائياً كما انها تجددت باستمرار. الانسان الافريقي تماثل مع قوى الطبيعة. استوعبها مخضعاً نفسه لها. الاحتفال بالطبيعة صار طقوسياً. الطبيعة لم تؤلّه في مجرّدات ترمز الى العناصر. لم تكن كذلك التهديد الذي كان يجب حماية الحياة منه. بل كانت الحياة بنفسها في انبجاسها المتواصل. كان هذا السيل يجرف شراً بمقدار ما كان يجرف خيرات. كان على الافريقي ان يقبل شروط الطبيعة هذه. ان الكانيباليسم (أكل لحوم البشر) اندمج في هذا الموقف الكلي ازاء الطبيعة. الانسان الجبار هو الساحر الذي، بفضل قوى غير مرئية شبيهة بقوى الطبيعة، يستطيع ان يسيطر على الفوضى وان يعطي ترابطاً منطقياً لحيوية لا تمتثل إلا لنواميس فيضها. الافريقي يحتفل بالحياة عن طريق انصهاره في الطبيعة وخضوعه لها.

ان اكتشاف العالم الجديد راح يعطي انطلاقة اخرى للغرب. فما لم يتم في أوروبا كان ربما سيتحقق في القارة العذراء، لكن الغربي ليس غربياً بدون عاقبة. كل شعب أوروبي رسى على الشواطىء الجديدة كان محملا بكل خاصيات الحضارة المبنية على سواحل الابيض المتوسط والاطلسي. لقد ذهبوا لفتح أرض جديدة، لفتح ذاتهم وغيرهم. باختصار، ان التفتيش عن العلاقات بين الانسان وبين الطبيعة والآخرين وذاته كان متواصلا.

ما الذي حدث في امريكا الشمالية؟ لقد أعطى الانكلوساكسونيون لأنفسهم، في العالم الجديد، لقب الحُجّاج. لقد أتوا لينشؤوا على هذه الأرض المجهولة مجتمعاً بحسب مشيئة الله وليؤسسوا في هذه الدنيا الدومينيون أي: سلطة القوة الأسمى.

كيف يمكن التعامل مع طبيعة غنية، غزيرة وقاسية؟ ان القبول بالتحالف بين الانسان والطبيعة كان بمثابة اعلان نظرة جديدة الى العلاقة بين الانسان ونفسه. وكان يعني قبولاً تلقائياً وعفوياً بقوى الحياة. لكن هذا الزواج لم يتم. بل خرّبوا الطبيعة. طبعاً، كان يجب الانتصار عليها، لكن هذا الفتح كان في الوقت نفسه فتحاً للذات، حرباً مشنونة على الغرائز والقوى الحيوية الفوضوية.

كان السكان الأصليون جزءاً طبيعياً من حياة كلية قاومها الآخر بالرفض. كان يجب الغاؤهم. كانوا يقولون، أن أفضل الهنود هو الهندي الميت. بعد ان خرّبوا الطبيعة، مارسوا الابادة الجماعية على سكانها وحلفائهم. ان استعباد منطقة النفوذ الجديدة المفتوحة امام الانسان امتد لكي يشمل اليد العاملة التي كان يجب انشاؤها من اجل توسيع مؤسسة الدومينيون واستمراريتها. كانت العبودية نتيجة مباشرة لعلاقة الانسان بالطبيعة، علاقة الانسان بذاته. ما ان خُرّبت، حتى لجأت الطبيعة، في نظر هؤلاء الحجاج الجدد، الى الانسان الاسود، انسان الغريزة، الجنسي المفرط القوة الجنسية والدائم الاستعداد لاغتصاب البيضاء الطاهرة. من أجل الانتصار على قوى الطبيعة واعلان سلطة الله على الأرض، كان يجب السيطرة على فيض هذه الطبيعة. لم يكن العمل وسيلة لكسب العيش وبلوغ السعادة، أبداً، وانما كان تجسيداً لبغية الله الا وهي: الانتصار على العالم الخارجي وعلى الذات. وذلك لانهم كان يعتقدون ان كل ما يبث الحياة في فوضاها الأولية يكون من إلهام الشيطان. وقد كشفت "ساحرات سالم" عن هذا الخوف للانسان من ذاته. ان الطهرية، بفصلها الانسان عن ذاته وابعاده عن الطبيعة، قد اعطته هامشاً من الحرية لم يبلغها أبداً قط في التاريخ.

ان عمل الائتلاف والغزو اعطى ثماره. لم يسبق لأرض أن أعطت هذا القدر من الخيرات المادية لرجال متخمين، دون التوصل الى اشباعهم.

بعض الروائيين حاولوا في الخيال ما لم يحدث في الواقع. "هاكليبري فين" استمدّ من الطبيعة الرائعة احاسيس مدهشة لم يرد ان يدركها معاصروه أو لم يستطيعوا ذلك. لكن "موبي ديك" كان قد ابتدأ يترجم قلق الانسان الذي فهم ان سلطة الله لا تستطيع ان تُبنى بغزو الطبيعة وغزو الذات، كما فهم ان الصراع، على أية حال، لم ينته ولن ينتهي أبداً.

في الخمسينات، حين كانت هذه الحضارة قد بلغت حائطاً مسدوداً، طلعت أصوات جديدة: أصوات السود.

وسواء أكان الأمر يتعلق بـ"ريتشارد رايت"، "رالف أليسون" أو "جيمس بالدوين"، فان كل واحد على طريقته كان يقول ان العلاقة بين الانسان والواقع، كما صُنعت في الولايات المتحدة، كانت تحمل ثمار العنصرية المريرة. فقط قبول الحياة والذات، بعيداً عن المشاكل الاجتماعية والاقتصادية، قد يجعل العلاقة الانسانية بين الأبيض والأسود ممكنة.

راح الكتاب اليهود من جهتهم يكتشفون امريكا من جديد. "برنارد ملامود" و"شاؤول بيللو" أعلنا أولوية الحياة. استعرضا كل الأساطير التي بُنيَت عليها النفس الامريكية: البراءة، البحث عن الغرب، قوى الفساد الشريرة. في روايته "حياة جديدة"، يمجّد ملامود الواقع اليومي، لكنه يومي دنسته الولادة، والحياة المنتصرة والحلم. ان الانتصار الذي يريد بلوغه، انتصار متواضع، لا يستطيع ان يكون كاملاً. ان "هيرتزوغ" شخصية بيللو الروائية، هي نموذج

الاميركي الذي يغربل كل الأحكام المسبقة التي تلقاها وكل الخيرات المادية التي في حوزته، والذي يدرك انه سُلب من قواه الحيوية، من عاطفته، وان العلاقة بين الغريزة والواقع لا تتم حقاً. انها محاولة لايجاد علاقة مباشرة بين الانسان والواقع دون المرور بالنص المسرحي. لكن المحاولة تجهض وتبقى مجرد رغبة، أو بالاحرى مجرد حلم.

ثم فجأة ظهر جيل جديد من الكتّاب يدرك الفشل ويعمل على تهيئة مسرحة جديدة. في "سترن" يصوّر لنا «بروس جاي فريدمان» الاستلاب الأساسي للانسان الامريكي. الاتصال الوحيد المعقول بين سترن" واليهودي وجاره المسيحي المعادي للساميّة، هو العنف، عنف محرِّر يمنع أو على الأقل يؤخر السقوط في الجنون والعُصاب.

كتّاب آخرون علموا ان المسرحية غير كافية، غير ناجعة، في عالم حيث الانسان غريب عن ذاته. هناك يأس كبير في قبول انكسار المسرح. البشاعة في روايات "جون بارت" و"توماس بينشون" و"جوزيف هيللر" هي المسرحة التي تنقلب على ذاتها، التي تنظر الى نفسها بوضوح وتعلن عجزها. ثم هناك البحث عن مخارج اخرى للجوء اوالهروب: وهي المخدرات، الهلوسة، محاولة خلق واقع اصطناعي يحل محل هذا الذي عجزوا عن دخوله او اللحاق به. نلاحظ لدى "بورو" ان هذا النزول الواعي الى جهنم ليس إلا شكلاً جديداً في الرواية. الفرد لا يعكس ذاته، كما لدى الرومانطيقيين الأوربيين، في عالم مثالي وأثيري للقضاء على واقع كريه. انه يغطس في أعماق عالمه الداخلي بدون أي أمل في التحرر، ومع الارادة اليائسة في قتل نفسه.

هذه المسرحة لا تنطبق ابداً، كما كانت الحال مع الرومانطيقية

الأوربية، على مشروع المراهق كفرد مستقل يبحث عن مكان في عالم الراشدين. بالطبع أيضاً فان المراهق الاميركي يجد نفسه مبعداً عن عالم العمل والمسؤولية، علماً بأن صفاته معقدة اكثر من عند الآخر، وغامضة. ان التشديد على الفتوة في امريكا مازال قائماً. اذ هكذا تمتد اسطورة البراءة والغزو اللذين لم يكتملا بعد، في أرض عذراء. فيتأخر سن الرشد، يبعدونه الى ما لا نهاية، يحاولون نسيانه. الفتوة تصبح الاسطورة بالذات وتختصر نفسها في نوع من المسرح الذي يتجسد في الموضة، الموسيقى... الراشدون يحرمون المراهقين من الوساطة الوحيدة التي تبقّت لهم لبلوغ سن الرشد ولإنشاء علاقة مع الواقع: وساطة فتوّتهم. من جهة اخرى، فان المراهقين ينعمون بجزء كبير من امتيازات الراشدين: يتزوجون في سن مبكرة ويشتغلون في سنة مبكرة، وكذلك لهم نجومهم وأبطالهم. والامكانيات لبناء عالم على حدة، كلها متوفرة لديهم. صحيح انه عالم خاص بهم ولكنه لا ينفذ الى أي شيء، انه يتبعثر، يتفتت بسرعة بدون أن ينشيء جسراً باتجاه الواقع.

ان مراهق اميركا اكثر من اي مراهق آخر يجد نفسه في عدم الاستقرار التام. فاستلابه كامل، من هنا البحث عن سبل جديدة للوساطة مع الواقع. ففي عالم الشباب المغلق هذا، المغلق طبعاً على الراشدين، نرى أشكالاً جديدة للمسرحة اخذت تتشكل: المخدرات بكل أنواعها، البوهيمية، والنشاط السياسي. لكن هذا ليس سوى ملجأ ضد واقع مجهول يرفضونه اذ يرفضون دخوله وتعديله.

ان سبب أزمة المراهقة الاميركية العميقة عائدة، بالتالي، الى غياب أي صلة بالواقع، والى بروز مسرحة مجهضة بصورة متكررة،

وغير ناجعة، اذ لا تخلق لا كتاب طقوس ولا تقاليد اجتماعية متوارثة.

وفي الوقت نفسه نشهد ولادة نوع آخر من المسرح، نوع مطمْئن، يحتال على الأزمة ويتجنبها، وقد كان "مارشال ماكلاهان" بوقه. عندما يعلن ان التقنية لم تعد وسيلة بسيطة للاتصال، يكون قد قادنا الى خلاصة مفادها ان المسرحة، المنبثقة من الوسائل التقنية الجديدة، سواء كانت التلفون، أو الاسطوانة أو التلفزيون، هذه المسرحة لم تعد الوساطة مع الواقع، بل الواقع ذاته.

عندما نقول ان المسرح لم يعد اداة اتصال، نكون قد ألغينا الواقع بخلطه مع مسرح خارج من التقنية، فبدل أن يواجه المعضلات التي طرحتها العلاقات الجديدة بالواقع والتي جعلتها، الاكتشافات التقنية ضرورية، الغى "ماك لاهان" المعضلات بالغائه الواقع ذاته. صحيح ان هذا مطمئن، ولكن لأجل قصير فقط.

اما الاكتشاف الاميركي الذي تم في البرازيل، فقد أخذ شكلاً آخر.

البرتغاليون الأولون الذين رسوا على شواطىء هذا العالم الجديد لم يأتوا كحجّاج لإنشاء سلطة الله على الأرض. على أية حال، حتى لو فعلوا لكانت الطبيعة فرضت عليهم مقاومتها بدون انقطاع. كانوا يحلمون بحمّام حياة ولذّات في هذه الأرض حيث النساء كانت متوفرة بكثرة وحيث فيض الطبيعة كان على صورة فيض غرائزهم. لم يكن لدى البرتغاليين لا الرغبة في اكتساح طبيعة فائضة، ولا القوة للاقدام على هذا. لقد دخلوا اليها كما يدخلون الى حفلة. على مدى أجيال، كان فتح البرازيل بمثابة انتصار على الايروسية. ولما أراد اليسوعيون ان يضعوا حداً لهذا العرس الفوضوي الحاصل بين

الانسان والطبيعة، لم يستطيعوا سوى أن يعترفوا بقوة هذه العلاقة الجديدة مع الواقع. لم يطلبوا من البيض، الذين لم يعرفوا الاكتفاء لا مع النساء البيض ولا مع السوداوات ولا مع الهنديات، سوى ان يدركوا ثمار فيضهم. ما إن كان الطفل يُعمّد، حتى اعتبروا ان النظام الأوروبي سَلِمَ. البرازيل، وريثة الحضارة الغربية من خلال البرتغاليين، وناقلة حضارة السود مع احتفاظها بأشكال الكاثوليكية الأوروبية، أنشأت أول حضارة العالم الجديد حيث العلاقة بالواقع بدأت تتأسس، وحيث المسرحي لم يكن على الاطلاق وسيطاً او ملجأ او هروباً، بل احتفاء، احتفالاً بالحياة في اندفاع متواصل.

الايروسية لقّحت الحياة البرازيلية، دون ان تكون (هذه الايروسية) ميكانيكية جنسية ممقوتة. بل هي التعبير عن قبول الحياة. لم تعان البرازيل من مشاكل عنصرية. لم يتصور الرجل البرازيلي نفسه يوماً، مهما كبر شأنه، رافضاً لامرأة لمجرد انها سوداء. العرس تم والعِرْق غير موجود في البرازيل، اذ العِرْق الوحيد والحقيقي هو الخلاسي. الحياة احتفال. ان عمل الله عمل سعادة ولذّات يجب قطفها كل يوم. ليس العمل سوى طريقة لبلوغ هذه المكافأة. ونرى بوضوح كيف تقف الطهرية في الجهة المقابلة. وبالنسبة الى الجنس، اذا كانت ثمة حواجز وحدود ممنوع تخطيها، فلم تكن سوى رادع في وجه فوضى القبول والاستقبال، لا رموز رفض. المجتمع هو الذي يحمي نفسه ضد فيض حيويته. الا ان الغطس في حمّام الحياة هذا، لهو ممزوج بلا مبالاة ازاء قوانين الغزو المادي. الجهد ليس في التنسيق مع الدقة، اذ الدقة ممكنة الا في المجتمعات التي يعبّر فيها الجهد عن ارادة لا عن تضحية. لو انهم لم يكتسحوا الطبيعة اكتساحاً (و قد كانت قاسية جداً في مناطق

عديدة)، ولو انهم لم يعملوا طبقاً لقانون السيطرة على الذات، ولو ان الواقع اصيب يومياً، ولو ان الواقع اصيب يومياً، ولو انهم لم يكونوا بحاجة الى نسيانه عن طريق الاكراهات التي يفرضونها على انفسهم، فانهم ماكانوا قادرين على الفتح المادي بكل فعالية.

ان البدو الرُحَل الذين تبعوا محمد من مكة الى المدينة، ذهبوا لفتح العالم، لأنهم خضعوا لقوى العالم الآخر. وكانت هذه هي طريقتهم في تأكيد انتصار الانسان على الطبيعة. كانت الطبيعة خاضعة للبدو للرُحّل القدماء وكانت تؤمّن لهم السعادة. الرحلة التي قام بها انصار الاسلام مختلفة تماماً عن تلك التي قادت ابراهيم من أور الى بلاد الكلدان حتى أرض الميعاد. التحالف الذي تم مع الله والذي أمّن التحالف مع الطبيعة ومنح الحياة البشرية تماسكها، لم يتكرر في الاسلام. كان التاريخ اختصاص المسلمين. للانتصار على الوقت، كانوا يخضعون انفسهم للدوام، وبامتثالهم لقوانينه، اصبحوا أربابه. لم يعد الواقع طبيعة غير زمنية، حياة دائمة الانبعاث، او مشروعاً لم يتحقق، لأنه مشروع لكل اللحظات. فكان هذا انجاز الارادة العليا في إطار محدد: التاريخ.

اذا كانت جنة عدن، لدى اليهود، قد سبقت ولادة الوقت، ففي القرآن نلاحظ ان الفردوس موجود في الآخرة وهو يمثل المكافأة للذين امتثلوا لمشيئة الله في التاريخ. القرآن يصف الجنة بالطبيعة الفياضة، حيث قواها خاضعة كلياً لرغبات الانسان. هذا في حين ان أرض الميعاد مكانها في السماء.

المسرحي ليس ملغى هنا، بل حَلّ في التاريخ. العلاقة بين الانسان والواقع تتم عن طريق الانجاز الزمني للارادة العليا. والوقت هو الذي يصير الوسيط الاكبر. انه يصير المسرح الذي يتحقق فيه

اللقاء بين الانسان والواقع. ان النزوح والهجرة، هما بداية لمسيرة النصر، حيث الانسان يتزاوج مع الوقت دوماً. وهكذا ابتدأ عصر جديد. لكن ها هي العقبات المنيعة اخذت تبرز. وأخذت قوى معادية تعاكس انجاز التاريخ هذا. ثم ان الانسان يستسلم لطبيعته، ولا ينتظر قطف ثمار الجنة في الاخرة الموعود بها، انما يقطف ثمار أرض خصبة تبعد ذكرى صرامة الصحراء. البدوي يستقر، يبني "حمراءات" (نسبة الى قصر الحمراء) ويتمرغ في الانحطاط. مما ادى الى انتصار التاريخ على الاسلام. وحتى لو اتخذ العثمانيون المسيرة ذاتها، فهدفهم الأساسي لم يعد تحقيق لقاء الانسان بالواقع، بل الانتصار بحد ذاته. الحقبة العثمانية بقيت على هامش المغامرة الاسلامية الكبرى.

خلال قرون جعل العرب التاريخ داخلياً (بـ معنى "باطنياً"، داخل الذات). ان استرجاع الماضي لدى القوميين العرب في أوائل هذا القرن، ليس حنيناً لعظمة مهدمة، وانما رغبة في اعادة الاتصال بالواقع عن طريق عودتهم الى التاريخ.

في هذه الاثناء، صارت أوروبا القرون الوسطى أرض القوى الصناعية والاستعمارية. قوة الاسلام لم تعد كافية لتحطيمها. عديدة كانت محاولات الحصول على معلومات كما محاولات التقليد لمواجهة الغرب بشرق متجدد. الآخرون لم ينفكوا عن استعمال الاسلام في الفاشية والشيوعية والاشتراكية. المحاولات التي تبرهن ان الدين القديم يستطيع ان ينسجم مع الحقبة الصناعية لا تحصى. مشكلة العرب الكبرى هي عدم تمكنهم من استعادة مكانتهم في التاريخ. فالتاريخ يبدو اكثر فأكثر مسرحياً. الماضي يصبح ملجأ، تعزية ومحرضاً. ان الشعب الذي وسّع امبراطوريته من

الصين الى اسبانيا أثبت قيمته وامكاناته. لكن هذه المسرحة تتحطم على صخرة الواقع الذي يجعلها بائدة وزهيدة. فتتفاقم اكثر فاكثر. ان ارادة العرب في تحقيق ذاتهم في التاريخ، على الرغم من التاريخ، لا تستطيع، او بالاحرى يجب ألا تختزل الى حلم أجوف فرضه الغرور. بل هي ارادة في اعادة العلاقة بالواقع الذي يتوق اليه البدومنذ ان غادروا حدود الصحراء.

ان نوع العلاقة التي وُطّدت بالواقع لا يتغير، خصوصا اذا كانت هذه العلاقة قد اعطت ثمارها. بالنسبة الى العقل الغربي، تبدوارادة العرب في استرجاع مكانهم في التاريخ ازدراءً طفولياً للواقع. لكن العرب لن يتوصلوا الى تبني الأساليب الغربية الا اذا تغيروا جذرياً. ان المشرقية هنا لكي تبرهن على ان تبنّي الغرب المصنوع من أشياء سطحية ومظاهر، له عواقبه.

الشرق العربي يشعر بالهول نتيجة عدم التأقلم مع العالم المعاصر. ولا يستطيع ان يعيش مسرحة التاريخ وكأنها حنيناً وانتظاراً. كما انه لم يعد يستطيع استرجاع هذه المسرحة على الدوام. التاريخ يفلت منه وفي الوقت نفسه يصعب عليه التخلي عن السيطرة على تاريخه، اذ هذا يعني فشلاً بالنسبة الى العلاقة التي كان قد أسسها مع الواقع. ولا نقصد فشلاً مؤقتاً تواصل منذ عدة قرون والذي كانت تفرضه الانتصارات والاحتلالات الاجنبية، انما فشلاً جوهرياً اذ ان الشرق، على الرغم من قوته العسكرية والادارية، لم يعد يتمكن من تصحيح علاقته بالواقع ومن ادخال ذاته في التاريخ.

العرب ليسوا مغلقين على تقنية العصر الصناعي. بيد ان هذه التقنية تنقض علاقتهم بالواقع. لا يستطيعون جعل الشرق صناعياً بدون جعل التقنية تتطابق والعلاقة الخاصة التي انشأها الشرق العربي

مع الواقع. ان انشاء علاقة جديدة بين التقنية والانسان امر ضروري، اللهم الا اذا كان الشرق مرصوداً للزوال كخصوصية انسانية وكنظرة للعالم. النخبة لدى العرب لم تبدي الدينامية الكافية للتحدي. الاخوان المسلمون عبّروا عن الرفض اليائس للغرب، بينما الشيوعية والنازية تمثلان محاولتين في استخدام الايديولوجية الغربية كدرعٍ ضد الغرب ذاته. على أية حال، ليس هناك ما يبرهن ان التاريخ يستطيع ان يجدد وساطته بين العرب والواقع.

كل عربي، كل فرد، يعلم منذ أجيال عديدة، انه اذا فلت منه التاريخ، فهذا يعني ان علاقته بالواقع معدومة. حين يريد العرب أن يثبتوا إرادتهم في اعادة الاتصال بالماضي، أي اعادة انشاء العلاقة بالواقع، انما يثبتونها جماعياً في ابتهاج، وهذا لا يشكل سوى احتفال وتظاهرة انتظار في آن. ولهذا فالتظاهرات السياسية عنيفة بقدر ما هي فردانية. ان الحاجة الى التظاهرات موجودة في حياة كل فرد وتكفي شرارة لكي تتجلى الارادة الجماعية. هذه مسرحة تذكّر بتلك التي أعطت التاريخ العربي مادته دون ان تكون بالضرورة رمزه، اذ انها لا تسمح بالاندماج داخل التاريخ ولأن الفترة الزمنية الكامنة تنقصها.

ان الاندماج في التاريخ لم يرضِ يوماً رغبة العربي في انشاء علاقة بالواقع. نقول ذلك في حقبة يبدو فيها التاريخ وكأنه خاضع كلياً لمشيئة أنصار الاسلام.

لكي يعيش رعايا هارون الرشيد كلياً وشخصياً الانتصارات التي أنجزها خلفاؤهم وأبطالهم فانهم كانوا يخترعون الأساطير التي من شأنها انشاء مسافة بين الانسان والتاريخ. وهذا، لكيلا تبتلع عظمة الحدث شخصية الانسانَ، وتمحي كل الفردية لديه. كانت "ألف

ليلة وليلة" صمام الأمن لدى الانسان الذي لم يكن يكتفي بأن يعيش التاريخ مهما كان بطولياً. ما كان بامكان النخبة الحاكمة الا ان ترفض تلك المسرحة التي لا تسدّ الا حاجة اولئك الذين كانوا يعملون من تلك المسرحة اسطورة، بعد ان عجزوا عن الاندماج في التاريخ.

بيد ان للفرد العربي، ملجأ آخر. فبعد ان كان قد استبطن مسرحة التاريخ جماعياً، عمل على جعل مسرحه الذاتي داخلياً أيضاً. ان علاقته بالواقع كما علاقاته ببقية الناس صارت تتم بعفوية، بصورة تلقائية. انه لا يعرف التجريد الذي يملي عليه سلوكه. انه صادق طالما بقيت علاقاته عفوية.

ان الغربي المعتاد على علاقة منحرفة مع الواقع، وعلى وساطة المجردات، يتهم العربي بالنفاق. ولكنه اتهام سهل وسريع. فالأمر هنا لا يتعلق بازدواجية السلوك انما بردّي فعل عفويين متواليين. العلاقات الانسانية لدى العرب تقارب اللعب لكنه لعب مقبول من كل الجهات. أبطال المسرحية يلجؤون الى هذا المسرح لأن العلاقة المباشرة مع الواقع تفلت منهم. طبعاً، ثمة فضائل جماعية ما تزال تحافظ على فعاليتها منذ عهد البداوة لدى أكثرية العرب. فاللياقة، والمجد، والضيافة، والشهامة، والكرم تلك كانت مواضيع القصائد الجاهلية وما تزال هي التي تمنح جوهر طبع الفرد في عصرنا هذا.

مما يزيد عدم تأقلم العرب مع العالم الحالي، هي تلك الفجوة التي تفصل المسرحة الذاتية والمسرحة الجماعية عن الفرد. وهكذا، فالمساومة التي تتم في الأسواق التجارية، تبتلع المسرحي الذاتي في لعبة مأساوية حيث المشاهدون الوحيدون هم الممثلون ذاتهم، هذه المساومة تستطيع ان تحافظ على فعاليتها عندما تتخذ لها حلبات السياسة العالمية بمثابة مسرح، لكنها مساومة وقتية. واذا

كان ثمة صلة بين الكلام والواقع واذا كان الكلام في أكثر الأحيان ملجأ في وجه واقع قسري اكثر من اللزوم، فللكلمات فضيلة الدوام عندما يلفظها رؤساء الحكومات أمام جمهور عالمي.

العنف الذي يظهره الشرق هو عنف وحدة بشرية لا تستطيع ان تنسى طبعها ولا تستطيع ان تسترجع مكانتها في التاريخ مع المحافظة عليه في آن معاً. وبما ان المسرحة تعاش جماعياً وفردياً كل يوم، فان المظاهر تبدي من المطالب بقدر ما تخبيء. ليست وظيفة القناع ابعاد الواقع عن الوضوح. القناع يمثل الوجه الآخر لهذا الواقع. من هنا أهمية انقاذ الكرامة. لا يكفي لإنسان ما أن يتظاهر بالقوة والكرم، بل عليه ان يكون حقاً قوياً وكريماً. وهذا ما ينطبق أيضاً على الصداقة. فلا يكفي ان نمحض احداً عاطفة صادقة ودائمة، بل يجب الاثبات الدائم، كلاماً وفعلاً.

هذه المسرحة الغريبة بالنسبة الى الفكر الغربي، لهي مصدر عدم ارتياح بالنسبة الى الشرقي لانها تعزله عن العالم الحديث وعن التقنية الصناعية التي يتوق اليها.

من خلال مجزرة يهودها، أرادت أوروبا ان تخنق حلمها بشرق أول. العلاقة التي تمت بين الغرب والواقع، علاقة شديدة الهشاشة. قوىً الطبيعة اللاعقلانية وقوى الغريزة تنفجر دورياً وتذكّر اولئك الذين سيطروا على التقنية، بأن الطبيعة ما زالت تفلت من قبضتهم. ووساطة التجريد لم تثبت اطلاقاً انتصار الانسان لاسيّما وان التحليل النفسي أبان عمق الهوة العدمية (Nihilisme) التي يحملها في ذاته. النازية جمعت ونظّمت اللاعقلانية وجعلت منها سلاحاً. كانت ترى الى ضرورة إلغاء كل تذكير بأي علاقة منسجمة ومباشرة بين الانسان والواقع. اللاعقلانية وضعت في قالب مسرحي، فكان هدف هذه

المسرحة اخضاع الانسان. ليست النازية سوى انتصار الطبيعة الغرائزية، ورفض الآخرة وحتى الانسان.

كانت الرومانطيقية الالمانية تعبيراً عن انزعاج عميق. وألمانيا كانت المكان الأنسب حيث المسرحة وصلت الى أقصى حدود التجريد. في ألمانيا أيضاً، وبدءاً من "باخ" أعطت الموسيقى للإحساس الغربي هيئته عن طريق فصله عن الواقع. ومع ذلك، فحتى شفافية التصور (Concept) واللحن لا تحرر الانسان من الاحتمالات الممكنة. والحدث ما زال هنا لكي يعيده الى النظام. من هنا النزعة الفاوستية (من Faust) والانفجار النتشوي (من Nietzche) لفرض ارادة الانسان على الواقع. فعن طريق اثبات قوته، وعن طريق تضخيم رؤيته ازاء امكاناته، حاول الانسان ان يؤسس علاقته بالواقع.

قد لا يكون مفاجئاً ان نرى الانسان، في ألمانيا بالذات، قد استبسل كل الاستبسال، من أجل الغاء وجود اليهودي الذي كان برهان الاصرار لشرق أول. كذلك قد لا يكون مستغرباً ان نجد، بين جلاّدي المعتقلات، رجالاً يبكون عند سماعهم للحنٍ ما. في عالم المسرحة، حيث تكون الأخيرة قد فقدت كل صلة بالواقع، وحيث لا تعود تصلح لأي وساطة، يصبح الانسان ضائعاً في متاهة التجريد.

ان الذين نجوا من الإبادة الجماعية لم ينسوا حلم اليهودية القديم. والعودة الى الشرق كان بمثابة القبول بفشل اندماج اليهود في الغرب. لكن كيف حصلت هذه العودة؟

ان فكرة دولة قومية تجمع اليهود المشتتين والمضطهدين، ولدت في قارة أوروبية حيث الوطنية كانت تمثل محاولة مزدوجة: صهرُ الرومانطيقية الفردية في عمل جماعي، وفي الوقت ذاته، خلق

من الأمة المجردة، وساطة جديدة بين الانسان والواقع، اي خلق طقس (ديني) يجعل العلاقة بالآخرة غير ذات جدوى. واذا أضفنا الى هذه القومية التوق الى مجتمع عادل واشتراكي، نفهم عندئذ الاغراء الذي مارسته التيارات الفكرية هذه على يهود كانوا يريدون الاشتراك في التحديث مع الحفاظ في آن معاً على خصوصيتهم. فمن البداية، كانت الأمة القومية اليهودية تمثل الأرض القديمة بقدر ما كانت ستكون مكان العلاقة المجددة بين الانسان والطبيعة. وبدل ان ينتظروا مجيء المنقذ، راح الرواد الأوائل يحققون الحلم القديم ليهودية تعيش ليس على هامش المجتمعات المعادية، انما بكامل حقوقها، وفي انسجام مع ذاتها.

ومع ذلك، فالقرن العشرون احتفظ بحقوقه ومتطلباته. فلبناء أمة، يجب الغوص في واقع لم يكن مختاراً مسبقاً: وهذا الواقع كان مؤلفاً من قوة استعمارية (اي انكلترا)، ومن جيران عدائيين. ان الإبادة الجماعية أعطت منحى جديداً للحلم القديم. فقبل تأمين مستوى المعيشة ونكهتها، يجب انقاذها دون ان يكون ثمة خيار في الوسائل. يجب اطعام الناجين واسكانهم، وبالسلاح، كسب حق البقاء في آن. والأمة تُبنى بحسب نموذج ثابت. ان الغرب الذي جعل اليهود يعيشون حياة ذليلة طيلة قرون عديدة، سوف يصبح المثال والهدف الذي ينبغي تجسيده في هذا الشرق المستعاد. وهكذا علت الاصوات للتأكيد ان اسرائيل بلد غربي، وانه امتداد لأوروبا. وهو أمر غاية الطبيعية في عصر يسيطر عليه الغرب بنجاحه التقني الباهر، خصوصاً اذا أحصينا عدد الاشتراكيين والبنديين (Bund الاتحاد العام للعمال اليهود في ليتوانيا، بولندا وروسيا الذي تأسس عام ١٨٩٧. لدى مؤتمره الاول، اتخذ "البوند" موقفاً ضد الصهيونية.) وقد أتى

هؤلاء ليس لإنعاش اليهودية بقدر ما أتوا ليسهلوا لليهود تجسيد المذهب الانساني (Humanisme) الأوروبي في الشرق، هذه الفلسفة التي وصلت في "مسقط رأسها" ليس الى الفشل لكن أقله الى الحائط المسدود على أقل تقدير.

وها هو شرق ناحل، منهك مادياً وروحياً، يقتسم أرض الميعاد مع يهود أوروبيين لن يرفضوا أوروبا بعد الآن. فهؤلاء يعلنون ان يهود الشرق ليس امامهم سوى طريق واحدة يتبعونها: وهي طريق الغرب. على أية حال، فيهود الشرق، لأنهم يجهلون ارثهم وطبعهم الخاص، لا يرون أحسن من قطف ثمار الرفاهية التي يمنحها التقدم التقني. ان اليهود الشرقيين يتباهون بالنزعة الغربية (Ocidentalisme) من أجل التباهي فقط، ويكرهون رموز التخلف، اي مخلفات ماضيهم بالذات. وسواء شاؤوا أم أبوا، فقد حكم عليهم بالصمود والمقاومة. حتى لو تبنوا شرقية (Levantinisme) مطْمئنة، فما زالت المخاوف تلازمهم، ليس بسبب الأرض التي يسكنوها لكن أيضاً بسبب بحثهم عن الانسان حيث كانت اليهودية تمثل التعبير الأكثر علواً ومأساوية. سوف يكونون بدون شك الضحية وسوف يكونون أول من يريد دفن أمنية باتت اكثر فأكثر باليةً وخصوصاً مستحيلة.

تبقى مجموعة أخرى: الحالمون بمطلق معاش. المتحررون لا يرفضون حي الملتحين الا بشيء من الانزعاج (هو حي، أو حارة، في القدس، يسكنها المتدينون اليهود، أي الملتحون.). لا يخلو مشروع بناء أمة حديثة، فعالة وغربية، من وجود متعصبين يصعب عليهم قبول الواقع. اولئك الهامشيون تحولوا على مضض الى حراس للمطلق. والحال ان النظام الذي يريدون اقامته ليس صوفياً على الاطلاق. انه يستوحي طريقة عيش قديمة حيث الزواج بين الانسان

والله يتم بدون مسرحة وحيث العلاقة بالواقع تتم بدون اللجوء الى وسيط. لكن كلما حصرت هذه الرؤية الى العالم في الهامشية، كلما اقتربت طريقة العيش من المطلق.

وهكذا يتخذ الكلي الشمولي مظاهر الطائفية الاقلية، والبحث عن الملموس يتحول الى حلم. ان المقاومة التي يواجه بها هؤلاء "الحراس" ما يبدو لهم انحرافاً وخيانة، لا تخلومن الغموض واللبس. فمناهجهم وأساليبهم لا تزال تحمل آثار حياة مشتركة قديمة مع الروحانيين واللاهوتيين المسيحيين في كييف (Kiev) ، أوديسا وكراكوفيا. ومع ذلك، فان استرجاع اليهودية الأولية هو ما يحرك فعلاً اولئك "المتعذر قهرهم". وحتى لو كانت ارادتهم تتجه نحو حياة تتفق وهذه اليهودية، فهذه الارادة تتسم بالمقاومة العنيفة والحادة لانهم يعيشون بين رجال لا يهمهم إلا النسيان من أجل ايجاد الراحة في حياة الغرب.

اذا وصل المسرح، الذي ساهم في جعل الغرب نجاحاً مادياً، الى علامة استفهام، كي لا نتكلم على الاستلاب وعلى العبث، فان محاولة الشرق للاستغناء عن وساطة المسرحة تصل من جهتها الى فشل لانها لا تستطيع ان تبني حضارة مادية لا تستوحي مُثُلها من النماذج الغربية. ان الرغبة في إقامة علاقة مباشرة مع الواقع لا تموت لكنها تسير على دروب الفن والأدب.

ليس مستغرباً ان نلاحظ ان الممثل هو الذي يحدد خط الفصل بين المسرح والعلاقة المباشرة بالواقع. انه يشارك في الحضارة الغربية. واذا كانت المسرحة تُشكل حياة الانسان الغربي اليومية، فالأخير لا يدرك هذا إلا في لحظات الازمة، لحظات اليأس والغضب، حيث يشعر باغترابه الأساسي.

الممثل يعيش مسرحته بوضوح الذهن، يعرف ان العلاقة مع المسرح مريبة، خطرة وأساسية في آن. ولذا اختار ان يكون منقسماً على نفسه لكي يجد وحدته. المسرح ليس هروباً بالنسبة له، بل وساطة تبناها بكل وعي. الممثل هو الانسان الغربي وقد وصل الى أقصى مداه. اننا نلمس توازنه، على الرغم من انه دفع ثمن هذا التوازن توتراً مستمراً. الممثل هو الانسان الذي يختار ان يكون غريباً بوضوح الذهن. ان هشاشة هكذا توازن لهي ظاهرة. اذا نجح الممثل في انشاء علاقة مع الواقع، فبفضل الجمهور. يعرف انه يعيش لأنه يتوصل، بذاته المقسمة، الى اثارة الحشود واجتذابها. المشاهد بالنسبة اليه بمثابة واقع، دون ان يكون، طبعاً، الواقع كله. اذ يبقى محافظاً في داخله، وبشيء من الحظ، على جزء خاص به، على جزئه الحميم. لا يستطيع الا ان يكون رمزاً لأن الواقع ليس مشهداً إلا في بعض اللحظات، وغالباً ما تكون تلك اللحظات رائعة ومميزة.

في هذه اللحظات المميزة، يحاول الفنان أو الروائي أو الشاعر أو الرسام ان يحددها، وان يجعلها اداة اتصال بالواقع، من اجل جمهور لا يحدده لا الزمان ولا المكان.

من غير المجدي البحث عن حلول. فالوسائل متعددة بتعدد نقاط الاستفهام. بيرانديللو يجعل من المسرح ذاته موضوع مسرحياته. لدى بيكيت، فقط الكلمات تبقى، كلمات ليست سوى التعبير عن أقصى اليأس. مما لا شك فيه ان الرواية الحديثة ليست سوى الملجأ الاخير لغرب يجد نفسه امام طريق مسدود. الا انه أيضاً التعبير عن حاجة الى اكتشاف جديد للواقع. واذا كان الاخير لا يوجد الا من خلال الكلمات التي تجعله يطلع من العدم، فالكلمات تسجل الاشياء والحركات لتحكم على نتائج واقع قد يكون موجوداً فيما وراء

المجردات والتأويلات العاطفية. طبعاً هذا الواقع البديل لن يبقى منه سوى لعبة قمار، لأنه (أي الواقع البديل) اذا وجد بدون تدخل الانسان، فان هذا الاخير لا يستطيع ان يدمجه ويجعله مطابقاً للواقع.

ان محاولة بعض الروائيين الاميركيين لهي اكثر تواضعاً. ان اعادة اكتشافهم للواقع لا تكتفي بالكلمات. بيللو ومالاامود وآخرون يحاولون مد جسر بين الأشياء التي تحيطهم، والتقاليد التي يتغذون منها، وما يمليه القلب. بحسب منهج مالامود، فاليهودي الذي يصفه هو عبارة عن شخص عالمي لا وطن. وكأن كل الناس يهود شرط ان يكونوا أيضاً فنانين.

في فرنسا، الشعراء يستكشفون جادات لا يغامر فيها الروائي إلا نادراً. سبق لمالارميه، ثم لفاليري ان أرادا جعل الشعر موضوع الشعر، تحويل المفهوم المجرد الى واقع جديد يرضي الروح والقلب.

ومؤخراً راح غيللفيك وبونج يسميّان الاشياء باسمائها الأولى. بعد قرون اكتشفا من جديد في الكلمات الفضائل التي سبق وعرفها كل من اليهود والعرب. غروجان يذهب بعيداً في هذه الدرب ويغرف من ينابيع الشرق. الا ان التصور السائد في الغرب صار طبيعة جديدة (ثانية) ، انه يعود ويظهر في شعر غيللفيك، في أشكال هندسية. أما بونفوا فقد اختار الطريق الاصعب، وهو عدم اهمال التصور بل دمجه في واقع يخلقه أولاً بأول، كي لا يكون واقعاً بديلاً. فبدلاً من اللجوء الى شرق وهمي، على عادة الاتصال بتقاليد الغرب المهيمنة، راح يحاول ان يجعل من حضارة قديمة واقعاً نستطيع ان نتكل عليه، ولكن ليس بواسطة التصور اذ التصور تجاوزته الظاهرة المادية التي خلقها. بونفوا يعرف انه لم يعد يستطيع ايجاد براءة الشرق. وهكذا،

فعلى المسرح ان يصل الى الغاء ذاته. وهكذا يبعث الغرب عن طريق موته.

على أية حال، فالمحاولة الشعرية والروائية ليست سوى التعبير عن حنين، عن نداء. والعلاقة بالواقع ما زالت رغبة. الفنان هو اول من يعلم انه في الأوقات المميزة حيث الانسان ينشىء بعفوية علاقته بالواقع – وقد أتيح للانسان ان يعرف الحب، بمعنى آخر ان يبلغ الاوقات المميزة التي على الفنان ان يحددها – أقول في هذه الأوقات المميزة غالباً ما يختار الانسان اذن، ان يصف ما لا يستطيع بلوغه أو تخليده مدركاً ان ما يقوم به ليس سوى برهان انتظار، الاعتراف بنقص. الا انه يبقى خيار واحد: نسيان الذات، مما يعني ان ما ابتلعه الصمت، هو تلك الرغبة في انشاء علاقة مع الواقع، أي رغبة العيش.

الصورة واللامرئي

شيئان أذهلانني في كنيسة "نوتردام" : مغالاتها وعبثيتها. كنت شديد الاعجاب بالغرب فلم اجرؤ يوماً على التفكير بعدم جدواها. لكن مكان الصلاة هذا لم يستطع ان ينسيني الكنيس الملتصق ببيتنا حيث ولدتُ. كان والدي يأخذني اليه كما الى اي مقهى. كنا نشعر وكأننا في بيتنا، الجيران مع بعضهم بعضاً. كان اولاد الحي يركضون بين المقاعد في الممرات. أما الأبّهة فكانت مخصصة لكلمة الكتاب المقدس. كنا نقرأ لغة لازمنية. أيام السبت والاعياد كانت ترتفع التراتيل فجأة باتجاه ما. اذ اللغة التي كنا نتوجه بها الى سيد الكون، كانت لغته. والفة ندائنا كانت شبيهة بالفة المكان.

وانا طفل كنت أمرّ امام الجوامع وكانت المآذن تثيرني. لم أكن أجرؤ على الدخول. كان الخوف ينتابني لاعتقادي انني سوف انتهك حرمة المكان المقدس، على الرغم ان ابواب الجوامع كانت مفتوحة على مصراعيها وما من شيء كان يمنعني في اجتياز العتبة. الشيء الوحيد الذي كان يوقفني هو شعوري بانني الوحيد امام عالم آخر ليس عالمي. ان الزخرفة الغنية والفخمة هي التي جعلت فيما بعد هذا المكان منيعاً، مكان الصلاة والاجتماع. وبعد ان اصبحنا نتحدّى الدين وارافق اصدقائي المسلمين الى الجامع، كنت افاجأ بالمنظر الداخلي لأنه كان افقر وأكثر عرياً من كنيس حيّنا. بل كانت هذه الصالة الواسعة والعارية مجرّدة من المقاعد.

كان يجب ان نقف على مسافة لنتأمل حجم الكاتدرائية وأهميتها. هذه الأبراج المرتفعة الى ما لانهاية، وهذه الجدران

الخارقة بعظمتها كانت تحثنا على الاعجاب والاجلال. ليست بيتاً "متكئاً" على بيتنا، يرتفع منه ترتيل! انه صرحٌ. وبارتباك فهمتُ ان الفنّ ولد في اوروبا وانه يملك معنىً محدداً. ليست الكاتدرائية سوى الرمز، سوى التجسيد البليغ لنظام، لعلاقة انشأها الانسان مع الله، لعلاقته بالطبيعة.

الفعل الأول الذي قام به محمد كان تحطيم تماثيل قريش. عند الكعبة، يجلّ الإسلام حجراً ذا أشكال مجردة. وهكذا تكون الطبيعة قد اقتصرت على رمز مجهول المعالم. سلطة الله كليّة. بينه وبين الانسان علاقة مباشرة. الوسيط الوحيد هوالكلمة، وتلك على أية حال مُلك الله. ليست الطبيعة سوى المكان حيث يرتّب الانسان وجوده مؤكداً قبل كل شيء سلطة الله. فالطبيعة هي العدو اذ ان انسان الصحراء يعرف انها رسولة الموت وان درعه الوحيد هو تحالفه مع الله. من غير المجدي اذن استمالة رعاية طبيعة عمياء بتسبيح رموز قوتها. لذا يجب ان تختزل الى حجر.

ولما نصب اليهود في عري الصحراء، خلال انتظارهم للأرض الموعودة، عجلاً تناقضت ثروته الذهبية مع فقرهم وانستهم اياه، عوقبوا. لا يستطيع اي تمثال ان يتدخّل بين الله والانسان دون ان تتحول الطبيعة الى وسيط أو ملجأ.

ما ان نقش الانسان الأول صورته على الحجر، حتى خضع لاغراء تسبيح الطبيعة الذي ليس سوى تجسيد للتنازل، تجسيد للخطوة الأولى في قبول الهزيمة. عندما يكون الانسان قد ترك آثاراً، ودوّن حرفاً ظاهراً، ونصب صورة عن ذاته، يكون قد خضع لمحاولات تخليد نفسه في ثبات الصخر. لذا يقبل الانسان بان يبقى بيته من بعده. في تحالفه مع الحركة التي تؤدي الى الموت، ومع الثبات الذي

يرسّخ سيادة الحجر، يبحث الانسان عن ملجأ ليتقّي الآخرة وليؤكد حضوره الاستقلالي. ولأنه شعر بعدم جدوى محاولته، عمل على اخراج الله من الكلمة. فنُقش الحضور الالهي على الحجر، تشكّل، صار صورة. صار الله محاطاً داخل مبنى من صنع الانسان، واذا بالله يستودعه سلطته. لم يعد هيئة، شيخيناً (أي وجه الله، حضوره Chekhina) ، أو كلمة، انما انساناً يكرّس الحجر ويقدّسه، فيخلّد سلطة الانسان ويجعله سيّد الاقدار اليومية. واذ يظهر المتشفعون، صار لله ممثلون، كهنة. لأن هذه العجرفة البالغة قصارها، أو لأن الجنون بالاحرى ضرب بجسارته غير النافعة ادعاءه غير المجدي، قَبِلَ الانسان بشروط الهزيمة. وهكذا، فلن يسجّل على الحجر الحياة، انما ضياعها. الانسان الذي يخلّد نفسه في الطبيعة هو انسان مصلوب وكهنته يقبلون بالعقم. لن يتناقلوا الحياة. وهكذا، يكون قد تمّ الانفصال. من زواج الحركة والثبات يلد الانسان الذي سيكون مصيره الموت. الحياة الحقّة هي المكان الآخر. واذا كان نفَس الله يحيي، ففي الآخرة.

اجنحة الكاتدرائية ترتفع لتقرّبنا من آله مختبيء وراء الغيوم ولكي تقرب اليه أيضاً ترتيل الانسان الذي يحتفل به، أي بالله، ويسعى من خلال القداس الى بناء بيت يبقى بعده. كلّما كنت ادخل كنيسة، كنت أُذهل بهذا العزم العفوي لدى الانسان: عزمٌ على توكيل شهادة الأبّهة الى الحجر، أبهة أرادوها بائنة. كنت احاول أن أتخيّل قصر هارون الرشيد، عند زيارتي الأولى لقصر فرساي. الخلفاء تعاقبوا ولم يتركوا الا اسماً في كتاب التاريخ الكبير. بينما ذكرى أصغر سيد فرنسي تستمرّ في حيطان تتحدى الزمان. الكاتدرائية تدوّن في الحجر العلاقة التي بين الانسان والله وتؤكد سيادة الأول على طبيعة

لا تتغيّر. يشيد الأمير قصره مثبّتاً العلاقة في ما بين البشر وهي علاقة تكرّس عظمة المعلّم في عالم حيث السلطة للحجر. السيد ليس شيخ قبيلة يَعبُر الصحراء مواجهاً طبيعة عدائية بحكمته وشجاعته، انما معلماً يعبّر عن سلطته بامتداد ملكه. فقط في أوروبا وجدت قصراً عربياً حقيقياً: الحمراء. هناك رأيت الطبيعة مغلوبة موضوعة في خدمة الانسان. لا هي وسيطة مع الآخرة، ولا هي استراحة في سيْر نحو المطلق. الجنائن رُتّبت لتعطي ظلا وبرودة. وأي لباقة لجأوا اليها لتأمين سعادة الجسد في صالات الحمّام.

خلال قرون، نصب الغرب المباني ولوّن الصور، انها ليست للتذكير بوجود الآخرة بل لترسيخ هذه الآخرة في بيت الانسان. فصار لون الله بائناً، كذلك شكله. داخل هذه اللعبة المتممة والحاذقة، صار الانسان، في غضبه وانشراحه معاً، يتكلّم مع ذاته معتقداً تمام الاعتقاد بأنه يتوجه الى الله. وكل هذه الحضارة بنت نفسها انطلاقاً من هذه الرغبة في مدّ الجسر بين السلطة الإلهية والقدرة البشرية. أو لم يكن تقليد الله افضل الوسائل للتقرب منه؟ وهكذا، فبدل ان يُدخل نفسه الى ملكوت السماء حوّل الانسان الملكوت الى مسرح. لجأ الى المشهد في غياب علاقة مباشرة مع الله. وخلال قرون آمن الغرب بقدرة الفن. لهي حادة محاولة التقرب من الله عن طريق الاحتفال بصورته وتقديسها، ثم انتقلوا بسرعة الى الحلم بانتزاع جزء من سلطة الله عن طريق تقليده في فعل الخلق. الصورة تهجر عندئذ حوائط الكنيسة. تصبح مستقلّة. يخلق الرسام من العدم شهادات للتأكيد على سيادة الانسان الذي صار بدوره خالقاً، لكنه ليس سوى خالق صوراً.

لم تكن البروتستانتية سوى ثورة بشر كانوا جد مقرّبين من طبيعة

سادت فيها الميتولوجيا، فيئسوا من بلوغ الله بوساطة المسرح. في الحقيقة، ان عودة اولئك الى الينابيع، واعادة قراءتهم الكتاب المقدس في لغته الاولى، وتعرية كنائسهم لم تكن نفياً للمسرح، بل لما بقي مستمراً في ذاك المسرح من الشهوانية الشرقية. وتلك لم تَكن تعبيراً عن استحالة بلوغ الله بقدر ما كانت احتفالاً بفرح الانسان والسعادة الزمنية. هناك فرق شاسع بين مسيح الرسامين الالمان المدمّى ومسيح رسامي ايطاليا القرون الوسطى المبتسم وشبه المسرور. وليست على الاطلاق الغزارة الشرقية ما اراده تلاميذ لوثر في الكتاب العبري، انما سطوة كتابة جامدة وغريبة، يستطيعون ترجمتها عبر ارادة تعيد الوجود الزمني الى مسالك الإثم والخلاص. لم يلغوا الكهنة لكي تنتصر الحياة، لا بل لكي يبقى رمز الموت ثابتاً ولا يُمحى.

ما من رسّام اثارني كما اثارني رمبرانت. كلمّا ازور هولندا يعود انفعالي وينبعث فيّ، كما تعود ينابيع جديدة وتنبثق ثانية. فاذا كان لم يتوقف عن رسم وجهه فلأنه لم يكن يقبل، لم يكن يريد الاعتراف بأن سلطة الفن هزئية. لقد أدرك ان كل صورة ثبتت على لوحة تتحوّل الى قناع في غياب نفس الله. رمبرانت عرف الصنم عن كثب، وفهم ان الشرق لم يكن يستطيع القبول باصرار هذا الصنم دون نفي علاقته بالله. كان رمبرانت يعرف ان المأساة لاتستطيع ان تكون موضوع لوحة دون ان تتبدّد في المسرح. كم من قناع رسم فرانتس هالز؟ ولأنه، فقد الثقة بالاقنعة ولأنه كان يخاف من تهديد الأقنعة صار رمبرانت يجعل كل خطّ شفّافاً، صار يمحوه كلمّا رسمه على اللوحة ويحاول جعله اكمد. لقد عاش قريباً جداً من الشرق، بجوار اليهود، مما جعل لوحاته المتعلقة بعالم "الغيتو" تتفجّر بسعادة مباشرة،

بفرح عارم لم يكن يشارك فيه انما كان شاهداً له. ادرك تماماً ان الاصرار على الايمان بقدرة الرسم يؤدّي الى فقدان الايمان بقدرة الله. فرضخ لحكم الواقع واحتفل عبر لوحاته بسلطة الله والكتاب المقدس. ولم يكن هذا في الحقيقة تنازلاً. فعندما وضع الرسم في خدمة الله، اراد بذلك تأمين سبب وجوده (وجود الرسم)، ولكنها محاولة غير مسكِّنة للروح اطلاقاً. لأنه كان يعلم انه سيبقى خارج الواقع، وان الشرق القريب جداً، اي "غيتو" امستردام هذا، حيث يستطيع المرء ان يضيع وان يهتدي في آن، سوف يختزل الى مسرح بالنسبة الى كل من يبقى على العتبة، كل من لايريد الا ان يكون مشاهداً. فاستسلم رمبراندت لإيمان رفض ان يصالحه مع الفنّ، لأن العلاقة مع الاخرة لايستطيع ان يوفّرها الفن هذا. والأخير، لايستطيع الا ان يكون تابعاً للبحث عن نظام آخر. لكن الاعتراف بوجود حدود بين نظام الفن ونظام الايمان لم يعد يُظهر بحث الفنّان هزئياً وغير فعّال، انما غير مجد وتافه.

لدى "جوردنن" لَم يعد الرسم تأملاً انما تعويضاً. هذا الكالفيني الجديد العهد يدشن تجاوزات الفن الطهري. فالرجال والنساء في لوحاته يستسلمون بهذيان شديد للأكل والشرب. وبدانتهم لا تعبّر عن سعادة شهوانية، بل عن نهم التعويض، عن رفضهم للحياة. اما "فرمر" فقد قبل بوعي بأن يكون الرسم مسرحاً، يسيطر على لوحاته نمط الديكور. لقد فقد الرسم بالنسبة له قدرته على الوساطة، والمسرح الذي يصنعه تكمن نقطة انطلاقه في القبول بالواقع اليومي. بحث عن المعادلة بين الحياة كمفهوم مباشر وبين سعادة غير نافذة على الآخرة، ولا هاربة في الخيال. وكانت الحركة اليومية هي التي تغيّرت، والفن لم يعد سوى صراع ضد الزمن ورفض للدوام.

لكن اذا لم يكن اليومي مقدساً، فانه يختزل الى مشهد فقط. وخلال مدة طويلة من الزمن، رضيت الاجيال اللاحقة بهذا اليومي، حيث كانت الرتابة تقطعها من وقت لأخر مغامرات سياسية وتجارية. وبعدئذ اخذ الكدّ والانتصار يشقّان دروب الخلاص. واخيراً ان هذه الطمأنينة السطحية، هذا القبول بالنسيان، أثيرا حتى الجنون. "فان غوغ" لم يقبل لا بالتنازل ولا بالاستسلام. اذا كانت سلطة الفن محدودة، اذا كان لا يستطيع ان يقوم مقام الوساطة في العلاقة مع الله، فالمشروع الذي خطّطه الغرب سوف يكون محكوماً عليه بالاخفاق، فاشلاً من بدايته. هل يكون الله مستحيل المنال والعالم صدفة خالية من المعنى؟ وماذا يحصل اذا لم يكن الفن سوى ديكور لعالم وهمي نحلم عبثاً بأن نخرجه من العدم؟! سوف يكون عندئذ مسرحاً جنونياً، اعترافاً بغياب الله.

في هذه الاثناء، وفي فرنسا، قبل "دولاكروا" بأن يكون الرسم مسرحياً شرط الاّ يقتصر فقط على الديكور، بل ان يحكي قصة، تلك القصة التي بواسطتها كان الانسان يتأكد من ان حياته العابرة لم تكن مجرّد صدفة، انما كان لها بداية ونهاية، لها دوام. كان يبحث في الشرق عن الصور، لابل عن بداهة اتفاق مع العالم، علاقة حسيّة مع الطبيعة والبشر في ما بينهم. في لحظات انتصار الغرب، كان هذا الشرق البدئي يذكّر بأن الوساطات المسرحية كانت تؤدي في النهاية الى تشييد استقلاليات ذاتية، وبأن العلاقة مع الواقع لم تكن تتحقق فعلاً.

التتمة كانت متوقعة و"ماتيس" قبل من الشرق زخرفته. جعل من الرسم ديكوراً حسياً الى أقصى حد، ديكوراً يملأ العين بغناه، الا انه لا يدوم الى اللحظة التالية. ان العودة في هذا الرسم الى الشرق، لهي

هزيمة مقبولة ومعترف بها. اني لم اتأثر بالشرق هذا. فقد كان بالنسبة لي بمثابة استملاك استغلالي واستثمار هادئ.

أما محاولة "بونار" فكم اتسمت بالقلق. اذكر معرضه الاستعادي (وهو معرض يمثل أعمال فنان أو مدرسته منذ بدايتها) سنة ١٩٤٧ والذي كان اوّل اكبر معرض زرته وقتها. خلف الالوان المنسجمة ظاهرياً، خلف الخطوط الهادئة التي لا تشوبها شائبة، كنت اشعر، بارتباك، بقلقِ نهايةِ عصر. اني اعرف الأن ان "بونار" تأكد من أنّ سلطة الفن لمَ تكنَ قادرةً لا على مدّ جسر بين الانسان والواقع، ولا على تعزيته لغياب هذه العلاقة. وجدت فيه التعبير الخالص عن عزلة الانسان في الفضاء والتي لم تخفف من حدّتها السيطرة على العناصر. خلال قرون قام الفن مقام الوساطة، ولكن العلاقة مع الله لم تتحقق. ولكن اذا كان الرسم مازال موجوداً على الرغم من عدم فعاليته كوسيط، اذا كان مازال يحيا على الرغم من هزيمته، فهذا يدل على انه لا يخلو من المعنى. اجل، ان مبرر وجوده هو التساؤل حول معناه بالذات.

ومنذ ذلك الوقت، لم يضع الفن نفسه خارج العالم بل داخله، دون ان تكون ثمة رغبة او ارادة لتبريره او لتفسيره اي لتفسير العالم. ونعود هكذا الى اشكال التزيين الشرقي الاولى. لكن بين الأرابسك وزخرفة الخطّ العربي والاشكال التجريدية، نجد اختلافاً في الانواع. الشرق السامي لم يقبل يوماً الفن التصويري، ليس فقط لأنه لم يشعر بهذه الحاجة بل ايضاً لأنه كان يرى بوضوح ان كل فن وسيط من شأنه ان يمنع نشوء علاقة بين الانسان والواقع، وان يشوّهها. عندما منع الاسلام واليهودية اي تمثيل بشري صورةً وحجراً، اثبتا بذلك نظاماً كان موجوداً من قبلهما اساساً. والواقع ان كل علاقة مسرحية بين

الانسان والواقع قد تجعل الصلة بين الانسان والله كما تصورّها الاسلام واليهودية، غير فعّالة. وبالتالي، فالفن ليس سوى ديكور وتجميل. انه يكبّر القدرات الحسية. انه احتفال بحياة تستقبل الواقع بدون وساطة. وعندما تشرّب الاسلام حضارات اخرى ذات مأثور عريق وكبير في الرسم- كالهند واندونيسيا وبلاد فارس- جرّد فنّها، دون ان يبطله، وجعله يقتصر على الزخرفة وتجميل اللفظة القرآنية.

الفن الغربي لايستطيع ان ينكر ماضيه ولا ان يتجاهل النظام الغربي في العلاقة بين الانسان والواقع. وقد اصبح هذا الفن سؤالاً مطروحاً على هذا النظام. اذا كان الفن لايستطيع ان يؤدّي واجبه كوسيط، فهل يعود سبب ذلك الى عدم فعاليته؟ او لا يرقد النقص بالاحرى داخل نظام يحتاج الى وساطة الفن؟ عندما يكون الرسم تساؤلاً حول ذاته فانه يصبح في آن تساؤلاً حول العالم. "بيكاسو" قلَبَ السؤال الذي طرحه "بونار". ان ما شغله لم يكن سلطة الفن انما سلطة العالم الذي يجب ان يعبرّ عن نفسه، ان يخرج من ذاته بواسطة الفن، وان يدوم خارج عفوية اللحظة وذكرى الحدث المسّجلة. الفن بالنسبة له ليس سوى اداة لإستكشاف ابعاد الواقع. وفي هذا المعنى، نستطيع القول ان "بيكاسو" ليس رساماً وحتى ربما ليس فنّاناً. اذ يأخذ منحاه طابعاً دينياً فائقاً. انه يبحث عن سرّ نظام العالم، وكذلك عن اتفاق بين ظهور الحياة ولا مبالاة الطبيعة، انه يبحث عن انسجام نصح به الشرق دون التمكن من عيشه. انه يودّ بواسطة الفن الذي لايحترمه اطلاقاً ان يبلغ توازناً ما بين الانسان والاشياء، توازناً قد يجعل هذا الفن في غير محلّه: اي غير لائق وغير نافع.

اما "براك"، فلم يتوقف عن اختبار امكانات الرسم، وذلك لكي

يفهم علاقة الانسان بالواقع.

ان محاولات الرسم الحالية تأخذ نقطة انطلاقها في نظام فردي. فالرسم يريد ان يكون فعّالاً، نافعاً، مدهشاً، مثيراً للقلق، غرائبياً، سريع الزوال او تزيينياً، لكنه لم يعد يتخذ فكرة شاملة كمرجع له، الا في حالات يكون فيها القلق واضحاً كما لدى "جياكوميتي".

ان الذين يرفضون اعطاء الفن اي وظيفة للتوسّط، انما يجعلون منه اداة تابعة وثانوية للجسد والمكان، ولم يبق له سوى مدّة فائدتها. انهم لايرون ان النتاج الفنّي يستطيع ان تكون له استقلاليته.

عندما تسمي الكلمة في العربية والعبرية شيئاً ما، فهذا يدلّ على اتفاق مباشر بين العالم وما يعبّر عنه الانسان حول هذا العالم. ولأن هذه العلاقة المباشرة بين الانسان والواقع غائبة عن الغرب، فالكلمة تكتسب وجوداً ذاتياً. انه تجريد يشترك في صنع المسرح. ولذا فان الشعر الغربي يحاول اعادة براءة الكلمة، يحاول بعثها في جوهر قد يجعلها مطابقة للاشياء. ما إن تفقد الكلمة تعزيمها وسحرها إحتفاء بمكان قريب ولامرئي، حاضر ومنيع، ما ان تفقد المادة شروطها لبناء المسرح، فانها لا تعود بالتالي وساطة بين الانسان والواقع. انها تتساءل عن طبيعتها. وعندما فقد الرسام ايمانه بقدرة الصورة، راح الشاعر الغربي يتساءل ايضاً حول قدرة الكلمة. وراح المسرح يتساءل حول ذاته كذلك. وهكذا، فكل شيء قام مقام الوساطة في الغرب بين الانسان والآخرة، كل شيء صلح لانشاء علاقة بين الواقع والانسان، كل شيء انطوى على ذاته. ان الفن الذي صار استقلالياً راح يتغذّى من مادته ويتأبّد بدون اللجوء الى العالم. لكأن الانسان، بقبوله ان يكون غائباً عن العالم، وبقبوله المسافة المنيعة التي بينه وبين الله، يكون قد أوكل الى الفن سيادة واستقلالاً مطلقين الى درجة انه جعله

في آن غير مُجدٍ وغير نافع. والمسافة التي بين الانسان والعالم تزداد مع تحقيق كل فتحٍ مادي جديد. ان الغرب ينزلق على منحدر يترافق فيه ابتعاد الله مع ابتعاد كل انسان. وفي اوج نجاحه المادي، يرى الغربي نفسه سجين عزلة مطبقة. كانت البروتستانتية التعبير الأوّل عن رفض المسرح الغربي كما سبق للمسيحية ان صنعته. الطبيعة لم تعد تمثل الميدان الوحيد حيث الانسان ينال طعامه ويثبّت في آن مكانه في العالم المرئي. ان نموّ المدن وتطورّ التجارة جعلا احتلال المكان من جهة، والاستمرار في العيش من جهة اخرى، غير مرتبطين مادياً، اي انه لم يعد ضرورياً احتلال أرضٍ ما للتمكن من الاستمرار. كان من اللازم تزويد المسرح بقوة جديدة وتحريره من الديكور والاقليمية وتحويل العمل من ضرورة للبقاء على قيد الحياة الى شكل جديد للوساطة، الى شهادة على العلاقة مع الله. ومع البروتستانتية لم تعد تؤدى الصلاة فقط داخل الكنيسة. وبمحاولتهم تحرير المسيحية من تعبيرها المسرحي، وسّعوا هذا التعبير ليشمل العالم. ان ادراك ضعف المسرحة الدينية داخل ظروف اجتماعية جديدة لم تكن سوى مسرحة اخرى صارت ضرورية. وهذه ادّعت انها تشكل عودة الى العلاقة المباشرة مع الواقع عن طريق اعادة اكتشاف الجذور. لكن في الحقيقة، ان هذه المسرحة لم تكن الا لتزيد المسرحة القديمة رسوخاً عن طريق تحريرها من كل ما كان يقلّل من فعاليتها.

واما مع القومية ثم الماركسية فلم تعد المسرحة الجديدة تهدف الى انشاء علاقة مع الآخرة. اصبحت الجماعة البشرية تكفي نفسها بنفسها والصورة التجريدية التي كانت ترسمها عن ذاتها كانت تحلّ محلّ الله. العلاقة مع الآخرة صارت بمثابة حاجز في وجه مؤسسة الجماعة البشرية الأخوية. وعلى هذا المنحدر ذاته انزلق الفنان. فلم

يعد يعتقد بفعالية الفن كوساطة، بعد ان ادرك ان العالم الذي كان يرسمه كان يستطيع ان يكفي نفسه بنفسه. لكن عندما لا يعود هذا العالم بالذات يشكّل الواقع، فانه يصير لعباً، تسلية. بينما كانت فرنسا تعلن انتصار شموليتها العالمية، وبينما كانت هذه النظرة المسرحية عن الذات تبرهن فعاليتها كأداة انتصار، كان مالارميه يصطدم بالحائط الذي لم ينجح بعد أدب الغرب في ازالته. نقصد بهذا الحائط ما يلي: اذا صارت المطابقة بين اللفظة والشيء مستحيلة فالكلمة لا تعود فعالة كأداة اتصال. الازدواجية تضرب كل كلمة والشاعر يحاول ان يبعثها من جديد. والأذى كامن في استحالة الاتصال المباشر اكثر منه في التباس المعنى. فعندما يطهّر الشاعر اللغة ويجد عنفوانها الأول، يكون قد أعدّ مسرحةً. فالقصيدة لم تعد تعبيراً عن الواقع ولا رابطة بواقع استُعيد، وانما وساطة مع واقع مضمحل وضائع. انها عديمة الفعالية. واكثر من ذلك، فهي تزيد من طغيان المسرحة بتغذيتها. انها مسرحة بدون مادة لأنه اذا لم يكن الواقع مقنعاً فقط بل ايضاً متعذراً امساكه، واذا لم يعد الله يشكّل العالم، فكل ما تبقّى للشاعر هو ان يطلق صراخه الذي يتحوّل في احسن الاحوال الى اغاني تعزية.

ليست صفحة مالارميه البيضاء تعبيراً عن احباط عابرٍ ولا هي محاولة استراحة. انها النظرة المرعوبة التي تعترف بالعجز الاساسي لكل تعبير ادبي.

في الماضي تشكّى "بودلير" من أسى الانسان المتروك لقدره أو لمصيره. لقد بحث في المنظر الخارجي، الطبيعي والانساني، عن علاقة مع عالم تخلّى عنه الله. ثم جاء رامبو لكي يتحدّى هذا الله الغائب عن طريق اللعنة والجنون والسخط. اراد ان يخلق عالماً على

صورته. ولكن ليس لكي يكون ملجأ او مرفأ نسيان او مكانا خيالياً للهروب من بشاعة العالم، بل ليكون واقعاً مبتكراً، مخلوقاً كتعويض عن العالم المفروض. لذا كان على الكلمة ان تملك قدرة الواقع، الا تكون اداة وثاق او لعبة، بل حياة حقيقية يبلغها الشاعر مباشرة، بدون وساطة. هنا تقترب عجرفة الغرب من الجنون، انها لحظة عظمته المشجية. انه (اي الغرب) يلمح حدود قدرة الكلمة. لن يتمكّن من الانتصار. انه يبلغ منتهى النصر ويبدأ فكّ رموز الاشارات المبشّرة للهزيمة. الشرق لا يستطيع ان يكون لا ملجأ ولا تعزية. انه مكان النتانة حيث تتلاشى شهامة اوروبا، حيث الانسان، الذي وُلد من حضارة تعلّقت بالحياة لأنها كانت مفتتنة بالموت، يأتي ليبحث عن نهاية مهينة. والانغماس في الترب (الترب: هو تراب عضوي قابل للاشتعال يتكوّن من الانحلال البطيء لبعض النباتات الطحلبية) هو آخر انتفاضة لكبرياء لاتترك مكانة للاستسلام. ان لوتي وفلوبير وحتى شاتوبريان الذين كانوا يتوجهون نحو شرق مطمْئِن اذ هو على صورة ايمانهم بالعالمية، الشرق الذي برّأ الغرب بدل ان يجعله موضوع تساؤل، اقول ان هؤلاء لم يبق لهم من خيار سوى ان يخترعوا هذا الشرق. اما رامبو فكان واعياً جداً وصغير السن جداً لكي يقبل بهكذا اكذوبة وهكذا خداع جليّ.

ان حدث الاستكشاف للغة وللعبارة الادبية كوساطة مع الواقع لم يصل الى غايته القصوى الا في ايرلندا. لم يكن جويس سوى نتاج هذه الارض، هذا البلد الذي اعتنق الكاثوليكية دون ان يدمجها كمسرح. ان قروناً من الرفض للغرب الانكلو- ساكسوني، للمسرح البريطاني، ولهذا الشخص المرفوع الى مقام الاسطورة، انتهت في السخط والحنق المتفاقم. بإسم اية ميزة وخصوصية صمدوا في وجه

امبراطورية منتصرة كانت تقدّم المساواة كثمن للخضوع والاستسلام؟ ان معضلة ايرلندا، ضاحية الغرب هذه، ومأساتها، تكمن في عدم تمكنها من ان تنتسب الى نوع آخر من العلاقة مع الواقع رافضة في آن الواقع المفروض عليها. هذه الخصوصية كان يجب ابتكارها، اختلاقها. "جويس" شعر بأن القومية الايرلندية لم تكن سوى تقلصٍ ضيّق للقومية الانكليزية. كان يرى شعبه، في بحثه عن نوع آخر من العلاقة مع الواقع، ينطوي على الفكرة التي صنعها عن ذاته، ينزوي في اسطورة منعته من اي انطلاقة جديدة، ويجعل من الرفض والتحدي عبودية لموت بطيء بدل ان يكونا اطلاقاً لينابيع الحياة غير المستعملة بعد.

على عكس اليهود، لم يستطع الايرلنديون ان يكرّسوا انفسهم لشرق اوليّ. كانوا يملكون ارضهم - مكانهم. ودينهم، بدل ان يحمي تميزهم، كان يجبرهم، (وهذا اقصى حد بلغه سوء التفاهم) على ان يجدوا انفسهم في عقيدة روما الكونية. لم يبق لهم سوى لغة لم يعد يريد احد تكلُمها، ولا كتابتها، واقتصر تحدّيهم للغرب على هذا اللجوء الى لغة ميتة. لمّا خذلتهم علاقتهم بالطبيعة، ولمّا تخلى عنهم هذا الله الذي كانوا مرتبطين به بصورة موجزة بواسطة مسرح فُرِض من الخارج، لم يبق لهم سوى انشاء علاقة مع الأخر، شرط انقاذ الصورة التي صنعوها عن ذاتهم، وبلورة خصوصيتهم بأنفسهم. وفي هذا البحث عن علاقة مباشرة مع الواقع، فان العودة الى اللغة الأم تبدو كإكتشاف للانسجام مع الذات وكإنتصار على انقسام هذه الذات. لكن ما هي اللغة في الواقع؟ هل هي مجرّد أداة، هل هي آليّة محايدة وبدون تمديد انفعالي ام هي عُدّة تتحوّل الى اسطورة، الى سجن، ما ان نمنحها الفضائل والقدرة بإفراط؟ واذا لم تكن الكلمة سوى

انعكاس للشيء، فما نفع الأدب؟ هل هو مجرّد وقائع حيث الانسان يحاول البقاء من خلال الآثار التي يتركها في الذاكرة؟

منذ البدء عاش الشرق هذه المعضلة ونفى ان يكون للكلمة اية قدرة غير تلك التي تتعلق بتسجيل الوقائع وبايصال فكر الانسان وشغفه. وما ان فقدت اللفظة صفتها كعُدّة، حتى صارت مقدسة. ما ان تحولت الكلمة الى اغنية والى صلاة موجّهة الى الله، حتى تحوّل الانسان بدوره الى عُدّة، الى اداة، وكانت الكلمة تُلفظ من قبل الله وكل ما كان يفعله الانسان هو ايصالها. طبعاً، اللفظة لم تقم فقط مقام عُدّة الاتصال الفردي والجماعي من جهة، او مقام الصلاة من جهة أخرى. فالعرب لم يجهلوا في أوج الاسلام ان اللفظة تستطيع ان تبني عالماً مستقلاً وان تبني مسرحة تؤاسي الانسان وتنسيه واقعاً متعذّراً امساكه، هذا عندما تفشل في مدّ جسر بين الانسان والواقع. لكنهم لم يتمكنوا من رفع هكذا مبنى. حين اقلع الأدب عن السرية والمخالفة، لبس قناعاً، وذلك في العصر البطولي للاسلام. كل شعر دنيوي كان منسوباً للحقبة ما قبل الاسلامية، اي الجاهلية.

الغرب خصّ الكلمة قدرة مكّنها من الحلول محلّ الواقع. مكّنها من ان تكون الواقع. اذا استطاعوا ان يتوجهوا الى الله بواسطة الكهنة واذا كان الله حاضراً بالصورة، فكلمته لم تعد اتصالا حيث يكون الانسان ازائها المستقبِل والمرسَل، انما تصير حياة، واقعاً. ان الادب، هذا العالم الذي خلقه الانسان، لم يعد مجرّد وساطة مع الواقع، بل الواقع ذاته. لقد شعر رامبو عند التمرد والغضب بجنون هذا الادّعاء. جويس اراد ان يمتحن هذا الادعاء. قَبِل بأن يكون انسان الضاحية، مما اتاح له، بفضل المسافة، ان يفهم المسرحة التي كان الغرب يعيش منها. وبما ان الواقع كان يتلاشى في النسيان، كان

الانسان يكتفي بالسكن في عالم مستعمل، في عالم بديل.

هل ثمة قوى بقيت لتصمد في وجه اكتساح "البديل"؟ اجل، نجدها في اعنف ما تملكه الحياة واكثره عرياً. فالاثارة الجنسية تشكل خصوصية لم يستنفدها الغرب. ان الشخص الرئيسي عند جويس سيكون يهودياً يلاحق من خلال الاثارة الجنسية رغبته في غزو الحياة او اعادة غزوها. لكن هول الاثارة الجنسية يفلت منه عندما لا ينقذها بواسطة الحلم، اذ تتحوّل بدورها الى آليّة تكفي نفسها بنفسها، فيصطدم الانسان بإلتباس الحب وازدواجية المرأة. "مولّي" ليست يهودية، مما يجعل منها صورة هذا العالم الخارجي الذي يقسو وينتزع من الاثارة الجنسية انطلاقها الحرّ. يجب ان يعتمد "ليوبولد بلوم" على "مولّي" وعلى عالمه وعلى جماعة بشرية تستطيع ان تربطه بها عندما لا تفصله عنها. مصير "بلوم" لا يُحسد عليه. انه يدخلنا في صميم المعضلة الغربية لكنه لا يتركنا نلمح منفذاً او تحريراً للجماعة البشرية أو لليهودي. اذا كانت الخصوصية، وبالأخص الخصوصية اليهودية، لا تُخرج الغرب من النفق حيث لايزال تائهاً، فالاثارة الجنسية لا تحرره الا اذا صبّت في عالم الحلم. بقيت لدينا الكلمة: هذا العالم الذي يستطيع ان يخلقه الفنان ليس من أجل النسيان، وانما من اجل تحدي الله الذي يضع بينه وبين الانسان مسرحة فاشلة. لقد جرد جويس كل انواع المُتخيّل في روايته: "أوليس". ويوجد هنا منفذ، ولكنه في الواقع ليس الا مهرباً. ففي الوقت الذي يرفعون فيه شارات النصر يحق لنا ان نتساءل: هل هذا الثقل الموازن للامبالاة الله والطبيعة شيئاً آخر غير الهرب، غير الاعتراف بالهزيمة؟ ان المُتخيّل هو عبارة عن عالم بديل. نقول ذلك ونحن نعلم ان الغرب قد عاش على البدائل مكتسحاً الواقع أو مدمراً له لأنه لم يستطع

ان يتوصل اليه مباشرة.

لكي يشعر بانه غريب كان ينبغي على جويس ان يغطس في المياه الداكنة لحضارة تتروح بين البحث عن اصولها والبحث عن مصبها أو غايتها الاخيرة. وقد اراد ان يعيش غريباً. فالمنفى يؤمّن له المسافة الضرورية بالقياس الى الغرب الذي اراد اكتشاف مدى تطابقه مع الواقع، هذا الواقع الذي قاربه عن طريق العنف والحب والذي اكتشف انه متبخر أو متلاشٍ. لقد أبعدته "أوليس" عنه. وكان بامكانها ان تنسيه المسألة المطروحة ضمن مقياس انها نجحت كعمل ابداعي، كانفراج بعد انتظار، كتعزية امام الهزيمة. واذا كان العمل الأدبي يكفي نفسه بنفسه، اذا كان يشكل الكتلة الوحيدة الصامدة، والاختراع الوحيد الذي يستطيعه الانسان بدون الاحالة الى الله أو الى الطبيعة وذلك فيما وراء الواقع والاحتمالات الطارئة والخصوصيات وفيما وراء غموض الحب وعدم كفاية الخيال، اذا كان العمل الأدبي هكذا فانه يكفيه ان يكون عملاً مطلقاً، كاملاً، لكي يصبح فعالاً وفاعلاً. يكفيه ان تُبتَدع الكلمة فيه وان تُلغى في آن معاً، ان تموت وان تبعث من جديد، وذلك بحسب الإرادة المطلقة للانسان الذي رفع اخيراً الى مرتبة الخالق المبدع.

WAKE—FINNEGANS كان العمل الحاسم، العمل الذي يكرّس هزيمة الغرب وانتصاره. دون ان يرتبط بالطبيعة، كما بنّاؤا الكاتدرائيات، ودون ان يرفع صلاة يائسة كما اسوأ المتصوفين، فإن الفنّان الذي لم يعد "فتى" انما رجلاً "راشدا"، الفنان الذي لم يعد هذا الذي يستقبل ويتجرّع ويَفهم انما هذا الذي يؤكد وينتصر، كان هذا الفنان سيعلن سلطة الكلمة التي صارت اخيراً مملكة الانسان: اي كونَه وابتكارَه. كان ينبغي الا يهمل اي شيء، الاّ يبدي اي

ضعف، الاّ يقبل اي انتصار مؤقت، الا يترك اي شيء لسلطة النسبي والزائل. وفي نهاية مسيرة مرهقة حيث استنفد جويس كل ثروات الغرب: في اساطير، ولهجات، ولغات ومعارف، فان هذا المنفي الذي لم يرد يوماً القبول لا بالامبراطورية الغربية ولا بالهامشية الايرلندية، وجد عنواناً لهذا العمل الذي في طور التشكّل: انه سهرة بجانب ميت. واثبات الحالة مدوّن على الغلاف. الغرب لا يستطيع ان يُبعث من جنون انسان واحد، حتى لو كان اكبر عبقري مثابر. الفنان لا يستطيع ان يخلق الواقع. لا يستطيع الاّ ان يسهر على موت مشروع هائل وشاسع مع ان هذا المشروع لم يتمكن من ان يوفّق بين الانسان والحياة.

وبقدر ما هي نهائية، هذه المراجعة للحضارة، هذا العالم المنبثق عن الاتجاهات المتناقضة، عن تقاطع الدروب، عن المتاهات والدروب غير النافذة، بقدر ما يكون ذلك كذلك فان السهر بجانب الميت يشكّل غاية نهائية،، ولكن ايضاً طريقا مسدودا. اذ، هذا العمل النهائي، هذا العالم الذي يكفي نفسه بنفسه، هذه الصخرة الوحيدة، ليست بحاجة الى قراء يدخلونها ويخدشونها، او يذلوّنها ويوقعونها في النسبي. وهذا العمل الذي يرفض ان ينخفض الى مقام الوساطة لا ينكر العلاقة بالواقع من خلال مسرحة الفن، انما ينفي مكانة الفن في الحضارة الغربية.

اذا لم يكن العمل المكتوب تواصلاً مع الآخرين فموضوعه يختفي. ازاء لا مبالاة الله، لا يستطيع الفنان، في اعلانه امبراطورية الانسان، الا ان ينصّب لامبالاته هو. في الصحراء حيث جويس الغربي يجد نفسه، بعد ان يكون قد جال كل الجادات المؤدية الى الواقع لكن المصطدمة دائماً بأبواب مغلقة، وفي اختياره طوعاً حالة

الترحال، لا ينجح الاّ في بناء صرح حيث يعزل نفسه وحيث يعلن بكبرياء جنوني حقّه في العزلة، كشعور مسبق بالموت. هل من الممكن متابعة مشروع من هذا النوع؟

مازال الادب الغربي، في اشكاله الاكثر تقدماً، يتغذّى من تجربة جويس. اما مواطنه وصديقه صاموئيل بيكيت فخاف من هذا الدرس المتعاظم. لو قبل بأن يقوم بدور التلميذ لكان وصل الى العجز. لم يكن يقوى على نفي هذه المغامرة ولا على متابعتها، محدساً كالعادة، بالحائط المسدود. ولذلك فضّل ان يبقى خارجاً وان يخطّ طريقاً موازية. ولكي يفلت من قبضة التناقضات غير المحسومة في الكلمة والمعنى، أوجد طريقاً مختصراً بشكل عرضي. ثم رفع بشكل طوعي حدوداً بين انطلاقه الانفعالي والعبارة الشفهية. لن يكتب بلغة خاصة به. انما داخل اللغة سيعيش المنفى. وبالتجرد الذي رغبه واراده، وبالمسافة التي انشأها بتعسف ووضوح ذهن في آن، سوف يكتشف حدود العبارة بدءاً بثروات المسرحة. لقد تراجع امام مثل جويس الجذاب والمخيف. لقد ادرك لدى محاولة ترجمتها مع جويس ان هذا العمل المبني من قبل كبرياء الانسان يشهد على عجز الانسان عن مضاهاة الله. وهكذا واجه لامبالاته بعالم طالع من المخيلة، عالم يكفي نفسه بنفسه وربما يضاهي الله في لامبالاته.

وهذا الصرح، الزهيد قياساً الى النية التي ولدته، انكشف شكلاً جديداً في المسرحة. وبالتالي، فمن غير المجدي المكابرة فيما هو بديهي. الغرب لا يستطيع التحرر من المسرح الوسيط. وكان على "بيكيت" ان يصنع من المسرح، ليس اداة تعزية وهروب، بل عُدة للاستيضاح وتساؤلاً حول طبيعته (المسرح) وحول حدود فعاليته. ومن خلال هذا التحقيق المسرحي حول المسرحة، فإن قدر الانسان

الغربي المقتصر على انتظار بدون أجل لمجيء الواقع، انكشفت اسراره بصورة مؤثرة.

اذكر العرض الباريسي الاول لمسرحية "في انتظار غودو". كانت الصالة صاخبة تحاول ان تُبعد هذا الكشف للألم، رافضة اياه، ألم حضارة لم تكتشف خاتمتها في النصر. وكانت ملكة الانسان في تأجيل حصول المأساة قد وصلت الى درجة ان هذه المسرحيات التي كانت تريد نفي فعالية المسرح كوساطة قد تحولت بسرعة الى شكل متجدد من المسرحة. اذن المسرح لم يمت. في مسيرته نحو الواقع، ابتلع الغرب سلبياته. وعلى هذه الطريق اللانهائية حوّل هذه الاستراحات الى ملجأ. ان البوح بألم الانتظار، يجعله قابلاً للاحتمال. واخيراً، اي بلسمٍ هذا المسرح! عبثي ليس الاّ. وهذا التأمل الطويل في الموت، أليس صلاة خجولة من اجل الحياة؟ وما سُمّي بالمسرح العبثي ليس في الحقيقة الا العودة الي المسرح. إذ أن انكار المسرح من خلال اعمال مأساوية ليس سوى بحث عن مسرحة اكثر فعالية.

لم يكن "بيكيت" وحده في هذا المشروع. وانما كان هناك هامشيون آخرون. ولأسباب وظروف مختلفة، كتبوا في لغة غير لغتهم ولأنهم وضعوا انفسهم على مسافة بالنسبة الى العبارة، استطاعوا حدس ضعف المسرح وضرورته. كان يجب تجديد شكله. يونسكو، اداموف، دي غلديرود واربال جاؤوا بعد كوكبة من كتّاب ماقبل الحرب ممن كانوا قد عاشوا على تخوم عالم جرماني، عالم لم يستطع يوماً ان يصير امبراطورية، وادركوا هشاشة العبارة الثقافية وعدم فعالية الوساطة المسرحية: فبروخ نقض الكيتش وكانيتي رأى ملامح النذير ترتسم، نذير المعادلة التي لم تستطع ان

تصمد في وجهها اضخم مكتبات العالم. بيتر فايس الذي استغلّ في هذه الاثناء المخاوف جاعلاً اياها مبتذلة، قال في يومياته انه لا يملك سوى وطن واحد: اللغة الالمانية. لكن المسرحيين الباريسيين فيما بعد الحرب لم يستطيعوا قبول اللغة بمثابة وطن. فبالنسبة لهم لم تكن الفرنسية الا سقط المتاع من هذه الكونية الاسطورية التي بدت وهمية اكثر فاكثر. وبالتالي فلم تكن الا ارض المنفى.

"يونسكو" عالج اللغة ببراءة. اذا صار المسرح يلهث فلأن الكلمات تحولت الى اشياء فقدت حيويتها وبريقها. اما الحياة، فأين تشتتت واين النور الذي يفجّر الكلمة؟ لقد اجتهد "يونسكو" هذا المراقب المتجرّد والغريب، اجتهد بمنهجية في تفكيك آلية متسخة. فمسرحياته مليئة برجال ونساء يتعرفون على بعضهم بعضاً. يتحادثون لكنهم لا يقولون شيئاً. فالكلمات، بدل ان تعبّر عن الفكرة، تقنّعها. لم تعد ادوات لبلوغ الواقع ولا حتى لوصف بعض جوانب هذا الواقع، انما لاخفائه ولإبعاد اللحظة التي ينكشف فيها انه صعب المنال. الكلمات لم تعد تقوم مقام المسرحة. صارت اللغة جسداً ميتاً، نوارد ترُمى، والتركيبة التي تنتج عن ذلك لا تفاجيء لأن الصدفة زالت. اللعبة صارت زهيدة. واذا كان ما يخفونه بعناية هو الفراغ، فالاستتار لا يسلّي ابداً. ومع ذلك فان "يونسكو" بلغ هدفه. انه يصنع المسرح. وبتعريته الكلمات من معناها اعاد اليها حركتها. وبعيداً عن الكليشيهات، يكشف، مأساة الاتصال، هذه العلاقة التي يحاول الناس انشاءها فيما بينهم بوضوح وتأن. انه يكشفها عن طريق ملاحظة غياب العلاقة المباشرة والعفوية واستحالتها. واذا كان الرجال والنساء ضحية عدم الاتصال، فلا يعود سبب ذلك الى عدم وجود شيء ليقولونه، بل بالاحرى بسبب عدم

فعالية ادواتهم، ادوات المسرحة. لقد سحق المسرح بواسطة العنف الكاسح. انما ايضاً هشاشة اللغة هي التي تنفجر عندما تتفكك الكلمات تحت ثقل الكليشيهات. الدعايات تحوّل الكلمة الى شعارات. وبتحقيقه هذا وبعيداً عن البؤس يمنح يونسكو الكلمات قوة جديدة. يكشف عن ثرواتها المخفية وغير المستعملة. وهذا ما يعزّي بالضبط. فاذا اختنقت الكلمات تحت ثقل المظاهر، قد تكفي ارادة انفعالية، كي لا نقول نيّة شعرية، لكي تعود، اي الكلمات، الي براءتها الأولى. ان براءة يونسكو، ودهشته امام اللفظة والرصانة التي يعالجها بها، كل هذا يجعلنا نلقى من جديد، وبعيداً عن خراب الكليشه، براءة الكلمة، حتى لو كانت تلك البراءة مقنّعة وخفية.

"بينتر" ذهب ابعد من ذلك في هذا الجدل الديالكتيكي بين العبارة وما تخفيه. ان ما يُحدث الكشف هو انفجار القناع. والمسرح يوفّر احسن حقل للعمل من اجل هذه المواجهة. وهذا النفي للمسرح الذي صار غير فعال، لا يمكن ان يتم الا من خلال المسرح. لا يقترح "بينتر" علاقة مباشرة مع الواقع كبديل، انما مسرحة جديدة.

وبدل ان يعالج الواقع كتّاب الرواية الجديدة من جانب المسرحة، حاولوا اتخاذ بنية هذه المسرحة معيدين بناءها بأناة وبرودة ومنهجية. وفي ذلك ثمة محاولة لتجديد مسرحة القصة. الكاتب لا يتغيّب. انه يتظاهر بأنه ينفصل عن قصته، يختبيء وراءها، ويجبر القارئ على القيام بلعبة القناع ذاتها. ولإعادة العلاقة بالواقع فإنه يجهّزه بتصنع من ابتكاره. وفي الحقيقة فهو لايكون قد ضمّ الى بعضها بعضاً الا الاقنعة التي كسا بها الواقع.

هذه اللعبة تُسنفد بسرعة عبر أمانتها واصرارها، ويجري البحث عن مسالك اخرى. فسرُّ الواقع لاينكشف من خلال وصف المرئي. بل بالعكس، ان السرُّ يزداد كثافة. اذا لم يكن الواقع ذاك العالم وأولئك البشر الذين يسكنونه، اذا كان الواقع في داخلنا، فيكفي ان نغطس في هذا الاقيانوس المجهول لإيجاد الانسجام في وقت لم تعد المسرحات الموجودة تنجح في انشاء علاقة مع المجهول. مع ما لايمكن الاتصال به، مع الله، اخذوا يهدئون القلق ازاء هذا النقص ويجلبون علاوة على ذلك ترضية للكبرياء الغربية. صاروا يعلنون ان المجهول كامن في داخلنا، واننا من خلال داخلنا سوف نبلغ شواطئ هذا المجهول. وما كان في البدء اداة استكشاف فني، تحوّل الى علاج للنفوس المتعكرة. وصار عدد المرضى يكبر شيئا فشيئاً. كانوا يدفعون ثمناً باهظاً للكهنة العلمانيين لكي يسمعوا تكرار السرد الدائم عن طفولة مازالوا يحلمون بها. هناك فرق كبير بين اكتشافات "فرويد" ولعبة الاعترافات المنظمة. وسرعان ما تحوّل علماء النفس الى مخرجي لعبة مسرحية مخصصة لأفراد يقبلون بأن يكونوا ممثلين ومشاهدين في آن، شرط ان تطمئنهم عين الشاهد الساهرة على فعالية اللعبة. انما هذه المسرحة تنفد بالنهاية. فالأنا لا تملك موارد لا محدودة والمسرح الذي مازالت فعاليته على الرغم من كل شيء مشكوك بأمرها، يصير مسرحاً متعباً.

تقع "نيويورك" في طليعة هذا المسرح الفردي حيث كل بورجوازي مثقف يشعر بالحاجة الى العودة الى الطفولة. هنا أيضاً نجد ان اللعبة تشتد عندما لا تتشتت في المعاني الزهيدة. ويكثر الكلام على التمثيل النفساني وعلى التحليل النفسي الجماعي. ولم يعودوا يكتفون بعرض انفسهم لنظر الناس، بل صاروا يشتركون في

لعبة حيث كل واحد منهم يحوّل حياته الى مشهد. فيبدو لنا عندئذ اننا نكشفها واننا نكتشف اسرارها في حين اننا في الواقع لا نبحث الا عن مسرحة اليومي والتافه لأننا نجد انفسنا منفصلين عن عالم الآخرة وعن الواقع ولأن الوساطات التقليدية لم تعد نافعة.

اننا نبلغ بسرعة حدود هذه العودة الى الذات. واذا اصرّينا على ان موارد الذات الداخلية لا تنضب، فاننا نُرغَم على خربطة هذه الذات واثارتها. طبعاً، المخدرات والهلوسات ليست من اختراع عصرنا. عدة شعراء لجأوا اليها في الماضي. لكنها كانت مختصرة على النخبة، وقدرتها على مسرحة العالم الداخلي كانت تقتصر على من لم يكتفوا بالوساطات الموجودة، كما كانت اليوميات الشكل الادبي المفضل لدى اولئك الذين لم يستطيعوا سوى مسرحة حياتهم الخاصة. ولمّا لم تعد المسرحة الفردية مخصصة للنخبة، ولمّا وسّع التحليل النفسي حقلاً لا يدخله الا الفنانون، صارت المخدرات تمثل اقصى حدود مسرحة الذات. وامام واقع لا نستطيع ان نبلغه، ننصب عالماً ينسينا اياه او يجعل غيابه محتملاً. على اية حال، فإن مسرحة الذات بواسطة المخدرات ترافقها اكثر فأكثر الحاجة الى التنكر. المشهد لدى الذات ليس فعّالاً الى ما لانهاية لأن العنصر المسرحي الاساسي غائب: المشاهد، الشاهد. اننا نكتسي بثياب شاذة وغير منسجمة ونتجوّل جماعات مؤكدين في وجه الجماهير ان ما يرونه هو مشهد. انه لمن الضروري ان يثبت المشاهد وجوده، حتى لو فعل ذلك غاضباً او ساخراً. والاّ فالمسرح قد يتفكك بسهولة.

ان اثبات عدم فعالية المسرحات الموجودة اتخذ مع البنيوية ابعاداً

اخرى. لكي نفهم فشل حضارة ما في انشاء علاقة مباشرة مع الواقع رحنا نبحث في ما يُسمّى بالحضارات البدائية عن ثوابت وشرائع تطمئن وتفسّر هذا العجز معلنين اياه عالمياً، واذا بنا نتوصل الى نفي قدرة اللغة على الوساطة. فالبنوية تنص على ان اللغة موجودة بذاتها، بقوانينها الخاصة بها وببنيتها. انها معطى مباشر كالطبيعة. ان تدخل الانسان لا يحدث الا ضمن تفهمه للآليّة وقدرته على استعمالها. اللغة موجودة خارج الانسان. يمكنها ان تكون موجودة بطريقة خفية في غيابه. الفنان بالتالي لا ينشيء علاقة بالواقع انما يستكشف عالماً وُجد قبله. وهذا العالم هو اللغة. في المجتمعات حيث الايمان هو الذي كان يتحكم بالحركات والأفعال، كانوا يؤكدون على وجود عالم خفي بكل قوانينه وشرائعه. كانوا في تلك المجتمعات يرون الله في صراع مع الشيطان، حيث كل واحد يمتلك جلاوزته وملائكته. كان ذلك العالم على صورة عالمنا، بل كان يمنح عالمنا تماسكاً وبداية ونهاية. وعندما تخفّى الله، اخذنا نبحث عن تماسك آخر استطعنا ان نصنّفه. عندئذ تمكّن الفكر الغربي من ممارسة منطقه وتأكيد تصوراته. وكشفنا، او ادّعينا اننا كشفنا بنية العالم. ليس للعالم غاية، والله لا يشكّله. الشرائع قائمة بدون اسباب ظاهرة في ترابط منطقي خاص بها. اما الواقع فليس سوى انعكاسها. عندما نكتشف مفتاح اللغز، عندما نبّين سّر البنية، نتوصل الى معرفة قوانين الواقع وترابطه المنطقي. وعندئذ تصير العلاقة مع الواقع موضوع تحقيق علمي. للحياة نواميسها. ما من احد فرضها او اخترعها. ليس على الانسان سوى ان يفهمها وان يتكيّف معها للسيطرة عليها. العالم موجود وعلى الانسان ان يفهمه لكي يندمج فيه، ولا حاجة الى وساطة او علاقة مباشرة بالواقع. ها هي

محاولة فائقة في المسرحة. هذه اللغة ليست ابتكار الانسان، ولا تعتنق حركة الحياة، انها وساطة تنفي نفسها، كما المسرح العبثي، لأنه هو مسرحة ترفض ذاتها.

في حين كانت المسيحية تبحث عن شرائع إلهية لتطبيقها في المجتمعات البشرية، فإن نظيرها (نظير المسيحية) ، اي البنيوية، تحوّل الوساطة الى عالم يكفي نفسه بنفسه. اذا كانت البنيات قيد الاكتشاف، فلأن المراتب التي تجبر الانسان على اطاعتها موجودة. ونستطيع بالتالي اكتشاف شرائع الواقع وتصنيفها. ونخترع عالماً يحلّ محلّ الوساطة. غير ان هذه الوساطة لا تعترف بذاتها، وساطة يحاولون فرضها على بشر منفصلين عن الواقع برضاهم. وفي غياب حياة الواقع، نكتفي بتصنيف هذا الواقع.

الوسائل التقنية الجديدة للاتصال تطوّرت بسرعة كبيرة لتحلّ على نحو وافٍ محلّ الوساطات التي باتت غير فعّالة. ثمّة مسافة تعترض بين الانسان والصورة التي اخترعها. الصورة ليست مضاءة من الداخل بالشحنة الانفعالية مثل اللوحات القديمة. وبما انها لم تندمج بالفضاء الداخلي للانسان، فان الصورة تصبح ميكانيكية ومجرّدة وتنضم الى الفن اللا تصويري. فلا تترجم الواقع كما لا تعكس الطبيعة. انها تكتسب وجوداً مستقلاً ولاتستطيع بالتالي ان تقوم مقام الوساطة اذ انها غير متصلة لا بالواقع ولا بالانسان. مسرحة هجينة، تخيّب انسان الواقع ولا تزوّده الا بأحلام مستعملة، هشة وقصيرة الأمد. لكثرتها، وسائل الاتصال هذه تثير شهية الانسان الى الواقع. واذا حلّت هذه الوسائل محلّ الواقع فبمقابل عبودية للتصنع شبه واعية. اننا نستسلم لاننا لا نعرف باسم اي شيء آخر نرفض هذا التصنُّع.

يلاحظ الشباب ان الوساطات التقليدية باتت غير نافعة حتى للأهل والأقارب، وان الموضة المتعلقة بالثياب او الموسيقى، بسبب تبديلها المتكرر، لم تعد تخفي الفراغ الذي تزعم انها تنسينا اياه. يدرك الشباب انهم يعيشون في الزائل واذا فلت الواقع منهم فالحياة التي مازالت بالنسبة لهم عطاء مجانياً وغير أكيد، سوف تُسرق منهم. والسارق مازال مجهولاً. واذا تلاشى الشيء الاساسي، فكل ما نقترحه عليهم سوف يبدو لهم زهيداً، وفي احسن الاحوال غير كاف. من هنا هذه الصرخة الثاقبة، الغاضبة، العاجزة، المليئة أملاً أعمى: المساهمة والمشاركة. اذا طالبوا بالمشاركة في القرارات، فهذا يعني انهم يريدون، برعونة، الاشتراك في خلق الواقع. ان غزارة وسائل الاتصال اسرعت في فصلهم عن العالم. في غياب العلاقة بالواقع، لايعود الاتصال سوى حشوٍ في الفراغ. ومنذئذ، حاول الشباب العودة الى الينابيع، انما في الفوضى والعنف والحب المغتاظ والامال الساقطة. انهم يرفضون المسرحات التي غذّت الغرب: ايديولوجيات، فتوحات، تصوّف خارج الله. ومع ذلك فإن بحثهم مازال دينياً محضاً، ولكنه كذلك ايروتيكياً. ويبدو لهم ان ما من شيء ممكن تصحيحه في حضارة توصلت الى طرد الله وجعلت الجنس آليّاً. لقد وجدوا انفسهم امام ابواب مسدودة. لا يستطيعون ان يرجعوا الى شرق اوليّ ولا الى مسرحة جديدة. انهم يستطيعون على الأكثر مسرحة رفضهم وشبابهم، بانتظار نصب تمثال آخر لله قد يوافقون من جديد على السجود امامه.

قبل عشرين عاماً، عندما قام ناقد مصري بدراسة حول الاسلوب الأدبي في القرآن، استاء منه كل علماء الازهر ووصفوا المشروع بالتجديفي. كذا كان. القرآن كلمة الله. لسنا هنا امام اسلوب.

فالأمر يتعلق حقيقة بكلمات نقلها الله الى الانسان بواسطة محمد والملاك جبريل. كلمات مقدسة، الفاظ نهائية. الكلمة لم تتجسد. ان الصورة الشعرية هي ابعد ما تكون عن الكلمة المقدسة. وليس لكلمة الله اسلوب مهما كان رفيعاً. لأن هذه الكلمة موجودة وهذا يكفي. ليست وساطة تبلغ الاستقلالية. انها اداة العلاقة المباشرة مع الله. والادب يفقد عندئذ سيادته. فهو ليس اكثر من مرجع لكلمة نهائية. ليس سوى استعمال دنيوي لكلمة تتوجه الى الله وبدوره الله يتوجه الى الانسان بواسطتها.

ان قلق اليهود ازاء تدنيس "LEHONS HAKODECH"، اي اللغة المقدسة، لا يقلّ عن قلق المسلمين شدة وغيرة. في اوروبا الشرقية، كان اليهود المتدينون يمتنعون عن انزال العبرية الى مستوى الاستعمال اليومي. لذا اوجدوا اليديش. في المدرسة، كان استاذنا في اللغة العبرية يوصينا دائماً بأن ننتبه الى الكتاب المقدس كي لا يقع أرضاً، واذا مسّ يوماً هذا الكتاب اقدامنا، على غفلة منا سرعان ما كنا نختمه بقبلة مطهّرة. لم يعرف الادب اي استقلالية في التقاليد اليهودية. انه تمجيد لكلمة معطاة او تفسير لها.

لقد حافظت اللغة، بفضل هذا التقديس، على براءتها، وقوّتها لم تخُرق يوماً. لم يتكلم اليهود العبرية في الشتات. ولمّا جعل الاسرائيليون من هذه اللغة "وسيلة نقل" للحياة اليومية، اكتشفوا لغة ذات ثروات لا تنضب. لم تكن العبرية جامدة. بعض التغريب كان كافياً لتحديثها. عندما فقدت اللغة العبرية مرجعها الوحيد اي الكتاب المقدس، كانت بالتالي قد قطعت اللغة المدنّسة عن اصولها المقدسة. ان ماتميزت به اللغة العربية منذ زمن بعيد هي الجيرة التي نشأت بين الدنيويّ والمقدس. الارجح ان العرب يتكلمون اللغات

المحلية لكي يحافظوا، لاشعورياً، على كمال اللغة القرآنية. القواعد العربية تكوّنت من تكديس في الدقة والتنميق. مقابل ثبات اللغة، كان الشرح في القواعد ملجأ ليونتها. وليس هدف هذه القواعد الحفاظ على فصاحة اللغة. بل هي جسد مستقل يتنضّد على الأخيرة. رياضيات الذهن هذه تحوّل الكلمة الى رمز. فهذه اللعبة الدقيقة انما تحصل في الجملة التوراتية وفي التلمود. هذه الرياضة الذهنية، في كلتي الحالتين، لا تفضي اطلاقاً الى التجريدية. على غرار زخرفة الكنيس او الجامع، هذه الرياضة لا تحوّل الكلمة او الجملة الى مبان تصوريّة Concepts. القبلانية (كابلا) لا تفسّر العالم انما تفسّر الرمز. انها تقيّد اللغز بقوة عليا ولا تحوّله سحراً.

اذا كانت القواعد والقصيدة العربية لم تنفك عن اعتبار الصخرة القرآنية الثابتة بمثابة مرجعية لها، الا انها استطاعت خلال القرون المتطاولة ان تتوصل الى استقلاليتها. هذا المبنى الزخرفي لا يستطيع ان يرتفع الى مستوى المقدس. في احسن الاحوال انه يفتخر بتفوّقه. ويقع عند طرفه الاخر في التفاهة. بكلمة اخرى، الادب موصوم، منذ ولادته، بوصمة الهامشية. الكلمة المقدسة تخفض بقية الكلمات، خصوصاً تلك التي تشبهها، الى دائرة الملحق بها. فمن خلال الكلمة المقدسة نتوصل الى الجوهري. لقد حدث هذا مرة واحدة والى الأبد. وما تبقى لا يتعدى الشرح والديكور. فلا نتعجبنّ عندئذ اذا بدا الشعر العربي لدى الترجمة، في غاية التفاهة، واذا بدا البيت الكلاسيكي تابعاً في الايقاع والقافية لقوانين شبه – هندسية. الكلمات تهدهد. الفرح الذي تمدنا به يكون مباشراً وعفوياً. الكلمات تقترن بحسّية العلاقة مع اليومي فتجمّله. وعندما تعجز عن بلوغ الحسيّة، غالباً ماتنتهي الى البلاغة الفارغة، لأنها صارت بدون

مرجع مقدس، وبدون علاقة مع الواقع المعاش. اثناء انحطاطه، كان الادب العربي ديكوراً مبنياً على الرمل. لقد تورّط في دروب المجانيّة واللاجدوى. هذا الامر يصير اكثر وضوحاً في ما يتعلق بالموسيقى. لا يوجد ارث موسيقي في العالم العربي، والموسيقى اليهودية موسيقى كنيس. من ناحية، الترتيل عبارة عن تلاوة النصوص المقدسة، في التوراة والقرآن، اي انها صلاة، ومن ناحية اخرى، هي التعبير العفوي والمباشر لأحساس مادي، تحرره الموسيقى وتضخمه.

"باخ" مازال حيّاً لأنه عمل في حقل الموسيقى، حقل منفصل عن التعبير العفوي والمباشر، مما يتيح للاجيال ان تتوارثه. نعلم جيداً ان المطربين والمطربات كانوا يبهجون ليالي الخلفاء في قصورهم. اني استمع الى ام كلثوم على الاسطوانة. غناؤها الطويل والرتيب والمرتجل، هذا الغناء الذي تكرره الى ما لانهاية، يلمس الوتر الحساس لدى المستمع لأنه نتاج احساس ينفجر عفوياً ومباشرة. ثمة اشباع شهواني في هذه الموسيقى. ولأنه غُرز او نُقل الى ارض ليست مسكنه الطبيعي تحوّل هذا النغم الى مسرح، وهذه الموسيقى بدون تاريخ صارت محض غرائبية. وبالنسبة الى الذين يعتبرونها طقساً بدائياً، فهي توصل الى الحنين. ان مايجعل ام كلثوم بدون شكّ فريدة ورائعة هو كونها آخر صوت يوفّق بين الغناء والواقع المعاش. كان عبدالوهاب، الذي أخذ الموسيقى الغربية ليقتبسها من اجل اذواق الطبقات التي "تغرّبت" بشكل سطحي، من بين الأوائل الذين هجّنوا الموسيقى العربية وخلطوها. مما لاشك فيه انها تبتعد عن اصالتها. كذلك فلا تعود تلبي الحاجات ذاتها. ان الموسيقى العربية، لأنها بدون تاريخ، تستسلم امام هجوم الغرب الذي يدخل عن طريق موسيقاه الشعبية. أسمهان وصباح وفيروز لم يتوانين مثلا

عن انشاد "التانغو". على الطريقة الشرقية.

في الادب، كان التحديث نتيجة تلاقي القصيدة العربية والغرب. في "نيويورك"، و"ساو باولو" ذكرّ المسيحيون اللبنانيون في المهجر بانتمائهم الى الشرق. كان جبران ونعيمة وابوماضي احراراً بالنسبة الى التقاليد لسببين. فمن جهة لم يكن القرآن بالنسبة لهم سوى مرجع أدبي، ومن جهة اخرى كان الشرق البعيد ملجأ لهم يخترعونه اولاً بأول، هذا الشرق الذي غالباً ما كانوا يجمّلونه في غرب لم يقبلوا الاندماج فيه لفشلهم في الاندماج. ففي شعرهم، دخل الغرب مجلجلاً الى الشرق، باسلحته وعتاده. عندما لايقع في البلاغة الفارغة عن طريق تعلقّه المجنون بالتقاليد التي باتت مجرّدة من اي مرجع معاش، يقتبس الادب العربي من الغرب اساليبه، لكن دون توصله الى دمج وساطات هذا الغرب. وعندما يمسرحون البلاغة، الكلمة تصير وساطة، لكن بالنسبة الى ماذا؟ بالنسبة الى بلاغة اخرى. وها هي الحياة السياسية والثقافية تكسوها المسبّات والقدح، بدون مرجع الى الواقع. اللعنة تصير اعتباطية في غياب المقدس. والأخير لجأ الى الاماكن المنزوية، ليحميه الديماغوجيون الذين يستغلونه والمتعصبون الذين لا يعرفون ان يعيشوه.

بدأ اليهود في اسرائيل يشعرون بهذا الانفصال بين المقدس والدنيويّ. الكلمة العبرية باتت يومية. ومازلنا لا نعرف فيما اذا كان تعليم التوراة ككتاب تاريخ وادب سوف يقيها من البلاغة، لأن اليهود دخلوا في عالم غربي، يبنونه بأنفسهم، في مكان محدد، دون ان تمرّ لغتهم في تجربة المساكنة الطويلة بين الأبدي والزائل. هل سيصبح الكتاب المقدس كتاب مراجع، وهل سينخفض، ماعدا بالنسبة لأقلية قليلة، الى النسبيّ؟

ان المعضلة نفسها تُطرح على اليهود وعلى المسلمين. فهم لا يستطيعون الحفاظ على فضائل لغتهم دون الانفصال عن الحاضر. فصار الواقع يجتاحهم ويستثمرهم من الخارج. وكل ما كان مباشراً يصير موضوع بحث. عدّتهم لم تصنع من اجل وساطات اضحت ضرورية. ان العودة الى شرق اولي صارت مستحيلة، من جهة لأن الماضي يذكّرهم بفشلهم ومن جهة اخرى لأن الحاضر يفرض غرباً منتصراً. لكن كيف يمكن تبنّي الوساطات الغربية في وقت تبدو فعاليتها ملتبسة؟ الغرب على الاقل يعزّي نفسه لأنه بنى حضارة مهمة، بل لديه اكثر من تعزية لأنه يستطيع ان يعيش من ثرواته المكدسة، من الكنز الذي ورثه والذي لا ينضب. الشرق بدّد كل شيء في المباشر. لقد نهش الحياة وانهكها في قبول ايروتيكي. ولا يستطيع أن يعيش بعد الآن الشهوانية الا بالمظهر "الهوليوودي"، ووفاؤه لينابيعه قد تكون اليوم كذبة. تبقى له البلاغة، والعودة الى الذات ليست سوى حلمٍ متعصب. اما نسيان الذات؟ فهو قبول بغرب غير واثق من نتائجه على الرغم من انتصاره. بالنسبة الى المتنزه على ضفاف دجلة، لا توجد قصور لإكتشافها، ولا لوحات للتأمل فيها. هارون الرشيد اسم شارع يستثمره دورياً المتظاهرون. لكن الاسم بذاته امر تافه. ان الرجال في غضبهم لايتلاقون في الحشد. انهم يصيحون. انهم لاينشدون الفرح. ماضيهم خيبّهم وحاضرهم لا يُحتمل والمستقبل الذي يُقترح عليهم مستعار ومتكلف. كذبة. هل تعود الصرخة وتصير كلمة؟ ام ان آلة الاحلام سوف تنسيهم كل شيء؟

الشيء والظل

الحرّاس الذين يفتشون كل زائر للتأكد من انه لا يحمل سلاحا، يمسكون رجلا من اكتافه، وهو يصرخ "انتقمتُ لشرفي". هذا الرجل يحمل عادة خنجرا ملطخا بالدم. انه مشهد شائع في منطقة "الميدان" وهو حيّ محافظ في بغداد. انهم يأتون من بعيد ليغسلوا عار الأخت او ابنة العم بدمها. العرض، هي احدى الكلمات التي تعني الشرف والزوجة في آن. ثمة خلط بين الشرف والمرأة التي اختيرت لتولّد الحياة. فهي ليست مسألة حب او غيرة. اذ المراة الخاطئة لا تنتهك قوانين الأخلاق، انما قوانين الحياة. فالقرآن أكّد على القوة الخفية الموجودة في حياة البدو الرّحل الزاهدة والضيقة: بمعنى ان المتعة تصبح شرعية والمرأة هي الموزّعة الامثل لهذه المتعة. لذا نرى الجنة القرآنية مليئة بالنساء والشعراء لا يتوانون عن التغني برموزهن الشهوانية. لقد اوقف محمد الوأدَ وكان هذا التقليد سارياً في عصره. فأمر مؤمنيه بعدم التعرض لحياة الاطفال: الله يوفّر لهم حاجاتهم.

ان موقف الاسلام ازاء المرأة ترجّح بين حدّين: رفيقة الرجل تأكل ولا تنتج، لكنها في الوقت نفسه اهم مورد للملذات.

للاحتفاء بمجيء "السبت"، اليهود يتغنون بفضائل المرأة المقدامة في ترتيلة في مستهل صلاة السبت. الزوجة والأم فقط، لا محرّضات الشبق، هما اللتان تنالان الاجلال والاحترام. ولكن الشرفة هي مطرحهما في الكنيس. ولمّا قرّر الله ان يغمر ابراهيم بخيراته، حبلت ساره على الرغم من تقدم سنّها. الاعجوبة هي الحياة وتحصل عن طريق المرأة. وهذه الحياة انما هي هبة من الله، هبة مجانية.

الحياة اذن خاضعة لإرادته العليا والتعسفية. ابراهيم يعلم ذلك تماماً، ولذا فمن المؤكد ان مصير اسحاق، اي حياته وموته، ليسا بين يديه.

ما ان خضع الانسان لمشيئة الله، مهما كانت تلك المشيئة استبدادية، حتى صار نظيفاً من كل ذنب. الحياة ليست خطيئة ولا انتظارا. انها هبة، سعادة علينا حمايتها. وعندما يطلب الله من اسحاق التضحية، فلكي يشير الى هشاشة هبته في حال لم يكن تحالفه بينه وبين الانسان مختوما" بالطاعة. وحين وافق أبو البشرية، ابراهيم، على التضحية بإبنه الوحيد، اي وافق على نهاية التاريخ حتى قَبل ان يبدأ، رفض الله هذه التضحية. سوف يحدد التحالف المقدّس التاريخ الذي سيكون عمل الانسان المطيع له. والتضحية سوف تكون على حساب الطبيعة. فلكي يختم ابراهيم تحالفه مع الله، قدّم الحمل قربانا" له، هو الذي كان مستعدا للتضحية بأجيال المستقبل. الأب والابن يتحدان لحماية الحياة ضد الطبيعة المعادية، وذلك تحت عين الله الساهرة. ان البليّة تضرب عندما يخون الانسان الوعد ويبتعد عن الطريق التي كان قد خطها لنفسه. ليس ثمة قوة مطلقة وراء الانسان العاجز، أي الانسان الذي لم يبق له سوى الصراخ والعويل يأساً وغضباً. اذا لم يكن مصير الانسان عبثاً، فالحياة في هشاشتها تبدو وكأنها الخير الاعلى ولاتعود السعادة عندئذ مذنبة. الله يمنح الحياة عن طريق المرأة، والرجل يحمي هذه الهبة الثمينة. لكن الحياة لا تهددها فقط ارادة عليا تستطيع في اي لحظة قطع مجراها، بل ايضا يهددها ضعف الوسيطة. الارادة الإلهية هي الحكمة النهائية، الا ان المرأة، اي الانسان، ضعيفة، وبالتالي تشوّه طهارة النبع الاولى. لا سيّما وان المرأة هي سبب الشهوانية. لا

الشرق ولا الغرب استطاعا ان يفكّا هذا السّر: عملية الخلق تجسّد ايضاً غاية السعادة، وما يخلق الحياة يستطيع كذلك ان يستنفد النبع هدراً. والمرأة هي مركز هذا التناقض. انها الكائن المزدوج الذي يعطي الحياة ويهدمها في آن. فعلى الرجل اذن، تقع مهمّة المحافظة على طهارة هذه الحياة، كما المحافظة على الاداة التي من خلالها تلك الحياة تستمرّ، هو الذي منذ البدء حمى الحياة من الطبيعة العدائية. ومن اجل الوصول الى ذلك، ماذا بإمكانه سوى ان يجعل من المرأة شيئاً من الأشياء؟! تلك التي تعطي الحياة وتمنح اللذة لا تستطيع ان تتحلّى بإرادة لها والاّ فالدور الذي يمارسه حارس الحياة يصاب بالغموض. اذا صان الرجل المرأة فعلى الأخيرة ان تطيعه. اذن، على ضوء هذ التوزيع للادوار، فالمرأة التي تخرق القانون تنضم تلقائياً الى الجيوش المدمّرة للحياة وبالتالي تكون قد ختمت مصيرها، ودمارها (أي المرأة) هو الذي يصير ناهياً.

العاهرات تمنح للرجل راتباً تلقاء عمله، اي حفاظه على الحياة. الا انهن يطبعن هذه الحياة بعلاقة الموت ما ان يتخلّصن من حالة "الشيء" التي وضعن فيها، ما إن يُعترف بعائلات لهن، وما إن يجدن لهن، هوية.

عندما كنتُ ما أزال في كلّية الحقوق في بغداد، اذكر دهشتي لدى شرح الاستاذ بعض بنود (المجّالة)، وهو قانون اقتبسه العثمانيون من الشريعة القرآنية. فقال لي الاستاذ: "إذا كانت المرأة تعتبر قاصرة بشكل دائم، فلأنها دائماً ضحية ضعفها وانفعالاتها غير المنضبطة. الاسلام كذلك لا يسمح لها بالزواج من "كافر"، في حين يسمح للرجل المسلم بالاقتران مع مسيحية او يهودية ودون حتى ان يجبرها على تغيير دينها. وكل واجبها يقتصر على الانجاب وهذا

يكفي، فالرجل يؤمّن للاولاد مستقبلهم ويجعلهم مسلمين. اما اليهود فلا يثقون كثيراً بتفوّق الرجل، اذ على مرّ التاريخ، لم يكن اليهودي يوماً سيد المجتمع. ان الولد يُعترف به من خلال تلك التي حملته: أي الأم. المسيحية فكّكت هذه المعادلة الأولية بين الولادة والحياة، فأعطت لكل منهما معنى رمزياً. كل ما لا يرضي الفكر يتحوّل الى مسرح ولكنه لا يفرض نفسه الا ظاهراً. يسوع هو ابن الله. وطهارة ولادته ليست مادية. حسية وليست بحاجة الى ان تؤكدها الطبيعة. جميع المولودين يستطيعون الإستغناء عن التثبيت المادي لأصلهم، بما انهم يلدون مجدداً من خلال فعل درامي، وهو المعمودية. وبدءاً من اللحظة التي تخلص فيها روحهم، يتحولون الى ابناء الله.

اصطدم الشرق بغموض اساسي: دمجُ فعل الخلق بالمتعة. الانجاب هو المتعة القصوى لسعادة عاشها انسان بواسطة الفعل. انه الاستيلاء على الواقع بواسطة الجسد في اتحاد حيث تبدو الحياة بمثابة اكتفاء الحياة الشرعي وانجازها التلقائي، فيما هي تُغنى في الفعل حيث اللذة تختلط بإنهاك الواقع. كذلك لم يستطع الشرق ان يحل حدّي التناقض: وقاية الحياة في براءتها، وصون الواقع المعاش في كليّة إفنائه. الغرب لجأ الى التفكيك، ووكّل الى مسرح مزدوج حلم الواقع المعيوش في استمرارية اللحظة وافنائها، اللحظة في أسرها المباشر. وهكذا، فالتعبير الاعلى للأنوثة لم يعد يكمن في الخصب الجنسي، لأن الله اختار فتاة عذراء ليقدّم للعالم ابنه. وهذا الابن هو شهيد الواقع. لكي لا تُفنى الحياة في الآني، نشأ مسرح أعلى لكي يحقق المعادلة مع الموت.

ان الهولوكوست تعني: التضحية بواقع حيث ابن الانسان ينفي

الغموض والتناقض الاساسي، كاسرا" استمرارية الواقع المعاش. الا انه يُبعث حياً، والواقع المعاش يتحوّل الى مسرح. وهذا الإله الذي نزل الى الارض لا يستطيع ان يحافظ على صلة جسدية مع الانسان الا اذا تخلّى الأخير عن استمرارية الواقع المعاش قابلاً بدوام وحيد، الدوام المسرحي. ووسطاؤه سوف يختارون العزوبة والتبتّل. الانسان سوف ينال إذن ولادتين، الاولى في الدوام والآني والثانية في اتحاد لامرئي مع الآخرة، علماً بإن النظامين منفصلان. الاولى لا تستطيع الا ان تكون أدنى مرتبة اذ تشكّل المرحلة الهمجية التي تؤدّي الى التطهر الإلهي. ان الانجاب هو مرحلة مقدسة من خلال فعل يفلت من الاحتمال. المتعة الجنسية ليست تعزية ولا علامة على قداسة اللحظة، انما خطيئة، خرق نظام عال لا يعترف بالدوام والمعيوش، بل يحوّل الموت الى مسرح والحياة الى مرحلة همجية ولكن ضرورية. اللذة هي هذا الداء الضروري لكي تستطيع الحياة ان تتمّ على الرغم من الصدْع. والا صارت الحياة مجرد مفهوم لازمنّي. فلا تعود ترمز المرأة الى مكافأة ما والمتعة التي تمنحها لن تكون الصورة المسبقة لملذّات الجنّة. انما تصير وكيلة نظام ديني، تصير حليفة الشيطان. انها تزعج الرجل الذي يكرّس نفسه لنبل العمل والى بناء عالم سوف يسكنه إله منتصر. لا شك في ان الحب موجود، وكذلك الجنس ايضاً. لا شكّ كذلك في انهم يتغنّون بالمرأة. الا ان هذا الحب مهذّب، والمرأة تُختَزل عندئذ الى رمز الانوثة التي لا يمكن ان تبلغها الخطيئة الجنسية.

ليس الادب الغربي سوى وصف مكرّر لتعاسة وضع المرأة، وهو ان تكون امرأة، وان يقتصر كيانها على اعتبارها اداة متعة، وان تكون مرفوضة "ومؤلهة" في آن. والسعادة الجنسية تنال عقابها، الا اذا

كانت قبولا" بالعالم الدنيء حيث يغرق الانسان نفسه، يائساً من عدم تمكنه من بلوغ الامتلاء: نقصد الامتلاء المقتصر على التأمل الصوفي. والعذاب الذي نفرضه او نتحمّله ليس هذا التنسك الذي يؤكد على صمت الجسد طوال المسيرة التي تقود الى الآخرة. بل العذاب هو الثمن الذي ندفعه، نحن الخطاة، لكي نستحق المتعة الجنسية. هبة الجسد لم تكن يوماً مجانية، اذ السعادة الجسدية هي نسيان للنظام الاعلى، هذا النظام الذي يجعل منها (أي السعادة) خطيئة.

لقد اعترف الغرب باستقلالية المرأة، جاعلاً منها كائناً منقسماً. انها "شيء"، اداة للمتعة، لكنها عذراء في آن، ومجرّد صورة جميلة واثيرية تفلت من اليوميّ. لديها مناعة ضد الخطيئة. فصارت رمزاً، صورة الأنوثة. لقد رفعوها الى مرتبة المسرح، عاجزة ان تكون على مستوى صورتها تلك، الا اذا تخلت بكامل ارادتها عن كيانها فتختار البتولة كسلاح ضدّ اقتحام الواقع الذي من شأنه ان يذلّها. وهكذا، فلا يبقى لها سوى خيارين، حالتين: ان تكون "شيئا"، او ان تكون صورة.

مع ذلك فإن الوجوه النسائية الملتبسة تكثر في الادب الغربي، انها وجوه شهوانية، حسية دون ان تنزلق نحو الزلّة. طبعاً، الكتّاب يستعيدون ما رفضته الميثولوجيا التي سبق للمجتمع ان تقبلها. ومما لا شك فيه ان النساء اللواتي ابتكرها الروائيون غالباً ما يفلتن من المعايير الصارمة للميثولوجيا هذه. والاّ لكنّ بقين كائنات غريزية تزرع الالتباس في المثال الذكوري، او انساناً غير مكتمل لا يبلغ قط سنّ المسؤولية، انساناً نهمله عندما نكبر. لقد

ادخلت الصناعة المرأة الى عالم العمل. في البلدان

الانكلوساكسونية طالما طالبت النساء بمنح المرأة حق الاقتراع. ان المجتمع يعترف الآن بحقوقهن المدنية. لقد تحرّرن. انهن يحكمن، يصوّتن، يدرن رؤوس الاموال، ولكن عندما يرافقهن رجل، يسرع الأخير ليفتح لهن الباب، وعندما يدخلن الى قاعة استقبال يقف الرجال ليعطوهن امكنتهم. كلما افلتت المرأة من دائرة الوجود الذي يحلم به الرجل، كلما افضت الى وضع العبودية، وتجلّى الانقسام بين الكائن الفاعل والصورة. على الرغم من التحرر المادي الذي طالبت به ونالته ما زالت المرأة، التي صارت مواطنة، تشعر اكثر فأكثر بحضور صورتها، اي الصورة المشكلة عنها. كلما تملّكت الصفات الذكورية كإرتداء البنطلون والتدخين والشرب... كلما تكاثرت الرموز الانثوية وزادت حدّتها.

ان وسائل الاتصال الجماعية تجعل هذه الرموز مبتذلة. وهكذا، فالمرأة، هذا الكائن الواقعي، السهل المنال، لم تجعل الصورة التي اختلقها الرجل حول الانوثة، لم تجعلها في عالم النسيان. فقط الرموز تبدّلت. الواقع فجّر اسطورة البتولة والطهارة. ومع ذلك فالخطيئة تدنس الممارسة الجنسية والممنوع يثقل على السعادة الحسية. وما ان صارت الاسطورة القديمة غير فعّالة، حتى راحت ومهّدت طريقاً لأسطورة جديدة بدل ان تخلي مكانها للواقع. وهكذا استحال الجنس بحد ذاته مسرحاً.

الاثارة الجنسية تجتاح العالم الغربي لكنها ايروسية مسرحية. صورة النجمة لا تدعوك الى سعادة حسية مع امرأة حيّة، بل تقودك الى صورة نجمة اخرى اكثر جرأة واكثر اثارة. لا تتغذى الاثارة بواسطة الصورة من واقع صعب المنال، انما من صور اخرى تجعل من بلوغ الواقع، تدريجياً، امراً غير مرغوب فيه. والجنس، الذي لم يعد

المجتمع يمنعه، ما ان صار مسرحياً حتى استحال الى محض ميكانيكية. المرأة، التي صارت مواطنة حرّة، ليست اكثر ضعفاً من الرجل امام هجوم الواقع. ان المسرحة الجديدة الايروتيكية لم تترك للمرأة مجالاً آخر سوى اللجوء الى جنس ميكانيكي. وهي بذاتها بدأت تساهم في تهيئة اسطورتها. في هذا المسرح الايروتيكي الجديد، اخذت تصنع بذاتها صور المسرحة الجديدة ورموزها. الاسطورة الذكورية تتغير ايضاً. لم تعد (الأسطورة) من اختراع الرجل الذي يريد ان يبرهن حقه في السيطرة على المرأة، انما من ابتكار المرأة التي تحلم بجنس متفوّق تسعى الى اطلاقه الى خارج حدود الجنس الميكانيكي الظالمة. والمجلات النسائية تبني وتصوغ هذه الاسطورة الذكورية.

قبل فقط عقد او عقدين من الزمن كانت هذه المجلات بمثابة الدليل من اجل الاغراء. المرأة –الشيء كانت تغرف من تلك المجلات دروسها في كيفية التصرف "لتسحر الرجل" و"تفتنه". وسائلها كانت سحرية، اذ التعبير عن سلطتها لا يتم من خلال قوّة ظاهرة انما من خلال قوة خفية. ثم حلّت "الجاذبية الجنسية" محل الافتتان. فيصبح الاغراء اكثر وضوحا"، قابلاً للقياس اذا جاز القول، حتى لو لم تكن "الجاذبية - الجنسية" محدّدة على الاطلاق . ومع ذلك، فالسرّ لم يعد انوثيا"، انما جنسيا". ولقد اجتهدوا لتفسيره وتحديده. وزعوا على السوق المنتجات والمستحضرات لإبراز فتنة المرأة التي اخذت تبين اكثر فاكثر. السرّ اخذ يتلاشى. في المساواة، لم يبقَ لدى المرأة اسلحة سوى سلاح انوثة ظاهرة. وهل اصبحت سلطتها اكثر واقعية منذ ان فقدت (السلطة) سحرها؟ ان اسطورة الرجل المتفوق تقابلها اسطورة المرأة المتفوقة. ومع ذلك فنلاحظ

انه لا الرجل ولا المرأة كانا في مستوى بلوغ ذاك الجنس حيث يتمحور حلمهما في السعادة. بالنسبة الى المرأة، لم تعد "لعبة الاغراء" سلاحاً للحصول على الرجل، ولتقليص سطوته وللتكيف مع سلطته، بل تحديداً للكائن، هويته. انه من الممكن طبعاً، تحديد هوية ما بالنسبة الى اسطورة ما. الا ان الجنس ليس اسطورة اساساً والمرأة التي ترفعه الى هذا المقام، لهي ضحية دائمة، ضحية حلمها بالانوثة.

"بيتي فريدان" وصفت خيبة أمل المراة التي تريد من انوثتها ان تكون في آن، استقلالية، هوية، وسحراً داخل مفهوم التصوّف الأنثوي كما سمّته. وبدءا من هذه الخيبة انفصلت اسطورة المرأة كقوة جنسية عن المرأة الواقعية. ان المرأة تصنع اسطورتها بنفسها بمجرد ان اختلقت صورة اسطورية عن الذكورة. ولا تملك الا ان تقع في الاحباط والكآبة اذا ما قاست المسافة التي تفصل بين اسطورة الذكورة والرجل الذي تتزوجه او تعاشره وبين اسطورة الانوثة وكيانها كامرأة. الرجل بدوره يتعذب لكونه قزماً بالنسبة الى العملاق الذي تحلم به المرأة التي يعاشرها ويتزوجها. اما هي فلم تعد بالنسبة له الا الصورة التي تختلقها بنفسها. عندما يضمّ بين ذراعيه امراة حية، ترى ألا يكون قد ضمّ سوى ظل، الا يكون سوى ضحية وهم؟

اذا كانت البورنوغرافيا قد اجتاحت وسائل الاتصال الجماعية، اذا صار استهلاكها جزءاً من التقاليد، اذا كانت الصورة الايروتيكية تعُلِم الاعلانات، فلأن الايروسيسة تحولت الى مشهد في هذا العالم الذي اصبحت فيه الذكورة والانوثة مسرحاً. البورنوغرافية صارت غير مؤذية لأنها لم تعد تمسرح الواقع، بل تطلع بمظهر حلم، صورة عن الواقع. والسبل المفتوحة امام الانسان الغربي الذي يريد ان يتخلص

من هذا الوضع غير نافذة. انهم يدفعون ميكانيكة الجنس الى اقصاها، يبحثون عن ملاجيء مبطنة أكثر فأكثر، وعن هروب ينتج النسيانات الكثيفة. ان تنوع التجربة الجنسية التي لا يربطها اي التزام عاطفي يقود الى البحث عن الاحاسيس بواسطة اساليب غير مألوفة. فلم يعد الغرب يتكلم عن منحرفين وانما عن اقلية جنسية. الموضة هي التي تلحق واحياناً تسبق ممارسة بعض الطبقات الاجتماعية. وصارت المرأة تارة تلبس كالرجال وطوراً تقصّر تنورتها، او تتزين بالسلاسل. واصبحت وسائل الاتصال الجماعية تستهلك علناً وبوقاحة كمية هائلة من صور اللوطية والسادية والمازوشية.

في بحثها عن فعالية ضائعة، فقدت البورنوغرافيا اثارتها وجاذبيتها وحتى قدرتها على ان تكون تعبيراً عن الهذيان. انها فنتازيا بدون اي تأثير لها على الواقع. انهم يفرغون في مكتبات المحطات والمطارات وفي الدكاكين الصغيرة في اميركا الشمالية، عدداً لا يحصى من كتب الجيب من نوع جديد. والكلام في هذه الروايات الحديثة لا يدور الا حول محور واحد، اي السادية والمازوشية والمتلصصين واللوطيين على انواعهم. مما لاشك فيه ان "الاقليات الجنسية" تلك كانت دائماً موجودة وكانت تحصل سراً على اعمال (مجلات، كتب) مخصصة لها. ليس هدف هذه البضاعة الجديدة ارضاء اذواق مميزة. انها تؤمّن لمجموعة القراء، وتحت قناع الواقعية، فانتازيات ترسم دروب الهرب. ان تنوع هذا الجنس الفظ والذي يبدو واعداً بالحساسية الشهوانية المستعادة، في الحقيقة يُبعد القاريء عن اي رغبة في الاشباع. طبعاً، انه يكمن وراء هذا التلذذ بقراءة هذا النوع من الوصف، و ساوس باطنية واطلاق لليلٍ داخليٍّ. مع ذلك فاليقظة ليست استقبالاً للواقع بل القبول

برفض هذا الواقع عن طريق وعي مستعاد. وبسبب فظاظتها، تجعل الفانتازيةُ الهروبَ غير معقول، فتعزل الرجل داخل جسده مجنبةً اياه الالتباس المرعب في علاقته مع الآخر. وهكذا، يصير بامكانه ان يثبت سلطته الكاملة على امرأة اصبحت صورة، سلطة كبيرة بقدر ما يكبر نهم المرأة وانحرافها. وهذه الفانتازية في حدّها الاقصى تقود الى الاستمناء. الرجل المرعوب من "الآخر" ومن العالم الخارجي، يخلي هذا العالم معتقدا انه يملكه بمجرد ان حوّله الى فنتازيا. وهكذا، لم تعد البورنوغرافيا تلك المياه العكرة التي ترشح من قاعدة الضمير التحتية، انما صارت وهماً يمسرح ما لايطاق في الواقع وما هو بعيد المنال اذ تحوله الى الخيالي بتجريده، من فعاليته. وبالتالي فلا ينبغي ان يفاجئنا في الدانمارك انخفاض نسبة الجرائم الجنسية منذ ان سمحت السلطات البيع الحرّ للمجلات البورنوغرافية وما شابه.

عندما كنا مراهقين، كنا نتداول المنشورات الممنوعة التي كنا نحصل عليها بتواطوء صاحب احدى المكتبات. كانت تلك المطبوعات تنقسم الى فئتين. كان اولاً ثمة مجلة لبنانية ومهمتها الدفاع عن الفضيلة عارضة مساوئ المنكر: حكايات شبقة، صور نساء نصف عاريات. كان هذا رسوماً منقولة وفي غالبيته ترجمة عن المجلات الفرنسية من الصنف ذاته. الفئة الثانية كانت عبارة عن كتب مطبوعة بأحرف قديمة على ورق مصفّر. اتذكر احد تلك الكتب وعنوانه: "عودة الشيخ الى صباه". ان العنوان والصفحة الاولى كانا بمثابة خداع في ما يتعلق بالمضمون. يحصل ذلك حتى ليخال القارىء انه امام عمل قانونيَ او لاهوتي. على اية حال، فالجزء الاول منه اثبت هذا الانطباع: وصفات، طرق التحضير، نصائح حول

افضل الاساليب لتحقيق الممارسة الجنسية وكيفية الافادة منها اكبر افادة. وكان الكتاب ينتهي ببعض القصص التي اثارت من فشلت في اثارته المواد المخصصة لايقاظ الشهوة. يبدو ان احد الخلفاء قد أمر بتدوين هذه الدراسة حول المهارة الجنسية من اجل توزيعها على رجال البلاط. فالميل الكبير لدى حاشيته في تفضيل الصبيان على النساء اقلقه كثيراً.

ان اللوطية منتشرة في البلدان العربية بنفس المقدار الذي تنتشر فيه في البلدان الغربية، ولكن ليس من اجل نفس السبب، ليس من اجل التنويع في اللذة الجنسية. وانما هي تشفي غليل أولئك الذين بسبب ظروفهم لا يستطيعون الوصول الى المرأة. اللوطية ترضي ايضا رغبات اولئك الذين يبحثون عن المزيد بعد ان اتخموا بالملذات الجنسية المألوفة. في الظاهر، هذه اللوطية بالتالي لاتؤثر على العلاقة بين الرجل والمرأة ولا تفسدها. غير اني مازلت ارى مراهقاً يتجول في ماخور ببغداد، ووجهه مخضب بشكل مهين بالمساحيق. كان الزوّار دائما يستقبلونه بالمزحات. صبيان آخرون في عمره ما ان يغادروا غرف العاهرات، حتى يشتمونه بحنق محاولين قرصه على الخدّين او الردفين. فبالنسبة لهم انه مشهد في غاية الاذلال. ان الصبي الذي يصبح في وضع انثوي ويفقد ذكورته، يفقد بالتالي كرامته كرجل. ايضاً وبطريقة مشددة وكاريكاتورية، تعيد اللوطية تصوير العلاقة الغالبة، الاقوى، بين الرجل والمرأة. ما ان تصير المرأة خاضعة، ما ان تصبح شيئا، حتى تصبح العلاقة اللوطية علاقة سيطرة. وبما ان الآخر لم يعد امرأة خاضعة بطبيعة وضعها كأنثى، فان السلطة التي يمارسها المسيطر على هذا الآخر" تصبح اهانة ليس الا. والاهانة بدورها لاتؤكد على علاقة السيطرة الموجودة بين الرجل والمرأة فحسب، بل

ايضاً تمسرحها. ولأن اللذة الحسية لم تعد تبادلاً، انعزل الرجل داخل ذكورة توزع الملذات لكنها لا تسمح من جهة ثانية بالانضمام الى الاخر. يعتقد الرجل بأنه فتح باب سجنه بمجرّد ان حوّل ذكورته الى سلطة والى اداة سيطرة. ولكنه في الهواء الطلق لايجد سوى صورته وعزلته لاتفارقه. اللذة اضحت عقيمة لأنها لا تثير الحميمية. عند ئذ يبدو التنوع المنفذ الوحيد. في عالم غابت عنه المرأة لم تعد اللذة ترجمة لتزاوج الحياة والواقع انما تعبيراً عن السلطة التي تسيطر على الواقع. وقد تنفجر هذه العلاقة بالتالي في العمل السياسي وفي العنف.

المرأة في الغرب ليست مغلوبة انما غائبة. ليست شيئاً بل صورة. الرجل يجوب دروب الخيال والفانتازيا فيجد نفسه امام مرآة. هل يستطيع ان يقبض على الواقع في هذه المرآة. النزعة اللوطية ليست السيطرة على الواقع عبر سلطة الذكورة، بل عبر غياب المرأة والهروب من امام الواقع والعودة الى الذات. و «نرسيس» هو الصورة – المفتاح. اللوطي الغربي لايقتنع بعزلته فحسب بل ايضاً يجعلها درعاً له. الآخر ليس موجودا الا عبر مسرحة الذات. وهذه اللوطية ليست في الحقيقة إلا استمناء مقنّعا. من "جيد" الى "بورو" ومن "جف لاست" الى "ت. إ. لورنس"، كل اللوطيين الغربيين الذين حاولوا تسديد حاجتهم الى علاقة مع الآخر عبر الجنس، والذين يئسوا من امكانية ايجاد امرأة في هذا الغرب بعيداً عن المرأة – الظل، لجأوا الى شرق اسطوري حيث "الآخر" حطم بعزم المرآة لأنه يحضر بمظهر "الغريب".

ان روائيين اميركيين يهود عدة، امثال بروس جاي فريدمان" ،"فيليب روت"، يصفون المرأة وكأنها "سيدة مهيبة" تخصي

الذكر، تقرّ قوانين التضحية، ترعى المحرّمات، سالبة بالتالي الرجل اي لذة حسية، وعندما يتعاطي الأخير هذه الملذات على الرغم من النواهي، تترك الاولى لديه طعما مراً. ان الرجل اليهودي، في دوره المكرّر دائماً، دور "كريستوف كولومبس" الجديد وفي عالم جديد تحكمه الطهرية، يحاول السيطرة على واقع لم يقصه من خلال العدائية والاضطهاد. ان يكون جزءا من المجتمع الاميركي دون الذوبان فيه، ان يقبل بالشكل الجديد للعلاقة مع الواقع دون التخلي نهائياً عن حلم العودة الى شرق اوليّ، ها هو التناقض الذي عجز عن تخطيه. انه لم يستسلم بدون انزعاج لطوق الطهرية المحيطة، كما انه لم يقبل بدون تهكّم هذا المسرح في البيت، مسرح تحليل النفس. لقد اعتاد في اوروبا الوسطى على حصر المجال الذي كان يريد السيطرة عليه، ضمن عائلته وقريته. فكان يستطيع تجهيز حضارة تعزله. كان يتوصل، عبر التهكم، الى قبول حتمية العالم الخارجي دون الخضوع له، وذلك لأنه كان يعي تماماً وضعه مما عزّاه وحتى اتاح له الاعتقاد بأنه لم يستسلم. الانتظار اليهودي هو الذي نوّر مجاله المقتضب هذا. مجاله في اميركا هو القارة بأكملها. كان عليه فقط ان يترك قريته ليصبح سيدها. ان يتركها وان يضيع. فينشأ توزيع جديد للادوار. المرأة تحتجز ابنها لتغذّيه بماض اخذ يتبعد ويفرغ، والوالد يطلقه في مغامرة كان بالكاد قد باشر بها قبلاً. اما الولد فيقع بين وعدين كاذبين. المغامرة لاتقوده الى الواقع بل الى المسرحي، والتقاليد تجمّده في عقدة الذنب من غير ذي موضوع. كان من المفترض ان يخرق القوانين بمرح في حال بدت له اعتباطية. غير ان الاحساس بالذنب يوقفه عن ذلك واليهودية تتحول الى طهرية حيث الضحيتان هما الرجل والحارسة، تلك المرأة التي صارت اماً.

طهرية لا تستند لا الى تصور اخلاقي ولا الى اعتقاد. بالنسبة الى اليهودي الذي لا يتمكن لا من التخلي عن ماضيه ولا من القبول بواقع يصغّره، يصبح المسرحي هذلياً وتهكم اوروبا الوسطى يتحول الى فكاهة سوداء. اللذة والذنب وجهان لدعابة واحدة، لمهزلة بشعة.

طالما ساد الاعتقاد في الغرب انه ما ان تكرّس المساواة الاجتماعية والاقتصادية للمرأة حتى تكف السعادة عن ان تكون مجرد حلم او انتظاراً دائماً. وهكذا اقتصرت علاقة الرجل بالمرأة على ما هو اجتماعي. ان هذا الشعور بالنقص ازداد حدّة مع الرفاهية المادية التي حوّلت الانتظار الى يأس. ما هي الدروب التي تفتح امام رجال ونساء يتعانقون لكنهم يبقون بعيدي المنال بالنسبة لبعضهم بعضاً؟ الصورة الزائلة، تفقد دقتها وفعاليتها، الا اذا تجددت باستمرار. واذ بالواقع يساند عندئذ الفانتازيا. التنوع الجنسي، المازوشية، السادية.... تعطي قواماً للممارسة الجنسية الميكانيكية ذات الفعالية المهددة باستمرار. فيخططون لإخراج ما. الامر لم يعد يتعلق بقراءة بسيطة لمؤلفات الكاتب الإباحي الفرنسي "ساد"، أو لقصة "أو" الجنسية، بل بمسرحة حسية لأنتاج خيال هاذٍ، محاولة للخلاص من جنس متلاشٍ.

فضلاً عن ذلك، يبقى امامهم خيار التقوقع على الذات، وجعل الجسد مسرحاً للعبة مأساوية حيث نكون الممثل والمشاهد في آن و ذلك دون اللجوء الى اي تدخل خارجي. فكانت المخدرات. غير انها ليست طبعاً سوى البديل الوحيد المتبقي والغيظ ينفجر عنفاً بالنهاية.

كذلك في البلدان العربية، فالتطور الاجتماعي لايحلّ قط التناقض الاساسي الذي يواجهه الرجل والمرأة والذي يواجه توارث

الحياة وهلاكها في اللذة. بين المطلق والنسبي اختير الغاء النسبي، فكان اختزال المرأة، هذا الكائن الملتبس، الى مجرد شيء. لكن ها هو التطور الاجتماعي الذي يسمح لها ببلوغ الاستقلالية. الحقوق التي تطالب بها هي ذاتها التي سبقتها اليها المرأة الغربية وتمتعت بها. التطور الاجتماعي في الشرق الادنى لا يقود الى علاقة جديدة بين الرجل والمرأة، بل الى انقياد للمسيرة الغربية. الرجل الشرقي يصمد ونرى ماركسيين مسلمين من كبار الملتزمين المقتنعين، يقاومون مع ذلك تحرير المرأة. وراء العقائد والايديولوجيات، يشعرون ولو بشكل غامض، بان تغريب العادات يمنعهم من آخر دفاع ضد الخضوع لعالم حيث العلاقة بالواقع تمرّ عبر المسرحة. عندما يسيطر الرجل الشرقي على المرأة، يكون قد أكّد سلطته على الواقع، لكن هذه السيطرة من ناحية اخرى تجعل المرأة شيئاً وينتقص الواقع بالتالي ويتلاشى. الشباب الذين يرغبون في آن في السيطرة على المرأة للسيطرة على الحياة، وفي مساواتها لتعيش الحياة، يصابون بالبلبلة والارتباك مما يؤدي الى ضيق يُتَرجم من خلال الانفجارات السياسية والعنف، كبرهان لعمق هذا الضيق. حين كان الغرب يصطدم بمأزقه ويتساءل حول حيوية حضارته والخيارات الاساسية التي استندت اليها هذه الحضارة، كان الشرق السامي يتبنّى الدروب التي طرقها الغرب، على الرغم من صموده (الشرق) وعلى رغم حرّاس التقاليد الفارغة المتسكعين في مؤخرة الصف بدون أمل. الشرق يعترف بانكساره امام صعود الحضارة التقنية. انه يعتنق مناهج الغرب، معّوضاً عن تخليه عن خياراته الاولى باتخاذه دروساً في الفعالية بمثابة تعزية له.

لان حلم بناء حضارة حيث انبجاس الحياة لا يصطدم بالشعور بأن

كل وجود هو مذنب وحيث الولادة لاتكون مدموغة بعلامة الموت، حيث استهلاك اليومي جواب للموت ولو كان الجواب تحدّيا، وحيث اليومي لا يتحوّل انتطاراً يلوّنه الافتتان بالنهاية الحتمية، ان الحلم بهكذا حضارة ابتعد حتماً. واذا كانوا يخافون من حضارة الاستهلاك فلأنهم لم يعودوا يمضغون سوى صور بينما الواقع يفلت من قبضة الرجل. تبقى الارادة الصلبة و "البرّية" ، ارادة الرجل والمرأة في ان يعيشا اليومي في الواقع وان يتوغلا في اللذة على الرغم من المحرمات، ان يعلنا السعادة محتقرين الخطيئة ومتجاوزين الذنب. ويحدث الموت أخيراً. انه ينتصر في النهاية، وما من حضارة نجحت في دحر سلطته. فقط بعض المنعزلين، بعض منفيّي تلك الحضارة قد يفلتون من قبضة الموت، متقبلين كل يوم جديد وكأنه ولادة ثانية. مما لا شك فيه انهم بذلك يؤخرون الاستحقاق. لكنهم على الاقل لايغادرون خاسرين، اذ لا يخضعون قبل الوفاة.

الجماعة والرابطة

عند زاوية الشارع الرئيسي والسوق الجواني، كان المقهى يغص بالزبائن. كانوا حمّالين في غالبيتهم، يتجمعون بكثرة وقت الغروب. واذا باصوات منفردة تبدأ هامسة ثم تصير صاخبة. كان أولئك الرجال المتعبون يتابعون انشودتهم وكأنها بوحٌ خافت، دون اكتراث للأصوات الشاذة المجاورة. عندما كنت أمرّ أمام هذا المقهى كنت أسمع تلك الأغاني غير الحاذقة، المبعثرة مثل ايقاع جوقة موسيقية غير مضبوطة، وكانت احاديثهم بالنسبة لي صدى تلك الأغاني. كانت هذه هي المرّة الأولى التي أرى فيها غرباء لم استطع ان افهم لغتهم، بينما كنت بدأت ان اميّز بين لهجات العرب المختلفة، كذلك لهجات اليهود والمسلمين والمسيحيين. في ما بعد، عندما صرت مراهقاً، رأيت عبر تقاطيع استاذي في التاريخ والتربية المدنية وجوه الحمالين غير الواضحة آنذاك. كانت الدولة تفرض على المدرسة اليهودية التي كنت ارتادها اساتذة مسلمين للتأمين على ارثوذكسية بعض المواد مثل: التاريخ، والتربية المدنية والجغرافيا. استاذنا كان كرديا ولهجته جعلته سريع التأثر بسبب تهكمنا. في أحد الأيام عندما ارهقته ضجتنا عبّر بحزن عن اعجابه بذكائنا وعن أسفه لعمانا. لم نكن نرى وقتها انه كان ضمناً معنا وانه لم يرد ان يفرض شيئاً علينا. كانت نداءاته في نظرنا علامات ضعف جديدة مما زادنا سخرية تجاهه.

غالباً ما مررت امام المقهى الكردي. ما من مرّة توقفت اذ كان يبدو لي دخولي اليه امراً غير معقول. لم يكن السبب عدم فضولي، بل شعوري باني قد أخرق قانوناً غير مكتوب أو بأني اتعدّى على حميمية

لا يحميها في الخارج سوى تفاهم ضمني بين اكراد وعرب. منطقة الآخر مقدسة شرط ان نعرف حدودها وإلا سالت الدماء.

للوهلة الأولى، ما من شيء كان يميزنا نحن اليهود عن المسلمين والمسيحيين. لم نكن نعرف «الغيتو» على الرغم من تجمعنا حول الكنيس. ومع ذلك فكانوا يميزوننا بسهولة بسبب لهجتنا وملابسنا واحيانا بسبب ملامحنا. لم يكن يختلف الأمر بالنسبة الى المسيحيين. هم أيضاً كانوا يتميزون بكلامهم، بلغتهم الخاصة. ما من أحد كان يحاول ان ينكر طائفته، اذ كيف لنا ان نتخيّل غيابها؟ كنا نعلم مثلاً ان المسلمين فيما بينهم كانوا يتعرفون الى بعضهم بعضاً بحسب السمات الخاصة بالشيعة والأخرى بالسنة، ثم كل فئة – طائفة فيما بينها كان يميزها انتماؤها العشائري الى منطقة ما أو مدينة. وتلك ليست امتداداً بسيطاً للصحراء. انها تملك ماضياً. انها تحمل ارثاً عريقاً. تعلمت في المدرسة ان بغداد خطط لها وبناها أحد الخلفاء العباسيين. لسنا كلنا من سلالة البدو سواء كنا مسلمين، أم مسيحيين أم يهود، عرباً أو اكراد. كانت المدينة بالنسبة لنا حاضرتنا المشتركة وقريتنا المميّزة. ومع ذلك فكنا نعرف ان هذه الحاضرة المبنية على ضفاف النهرين مازالت تحيطها الرمال، بل هي مقتلعة من الصحراء.

الشيخ ليس سيد منطقة قط، وليست له قواعد في قصر محصّن. بل منطقته ليست اكثر من مجال نفوذ يتناقش حوله مع شيوخ العشائر المتنافسة. انه الحكيم، الأب، المرشد الذي يقود جماعة من الرجال الى عملية مشتركة. والشرف، هو الشيء الوحيد المكتسب والذي من واجب الشيخ، في كل لحظة، الدفاع عنه للحفاظ على سلطته. ان الجماعة التي يرأسها ليست طائفة تنشأ على ارادة تخريب الطبيعة

والسيطرة عليها، أو استثمار مواردها والافادة من خيراتها. انها تنشأ لتدافع عن نفسها ضد قساوة تلك الطبيعة. ليست هذه الطبيعة حليفاً في معركة الحفاظ على الحياة وانتعاشها، بل هي العدو المهدد. تمكّن الاسلام من جمع الارادات المشتتة واعطائها سبباً للوجود، ووسيلة للتخطي. وإذ فعل هذا فليس للتخفيف عن الرجال امام قسوة مصيرهم، بل لتدريبهم على السيطرة على هذا المصير. لم يكن هدف الاسلام احتلال ارض بل السيطرة على التاريخ، أو بالاحرى ان فتح الأرض لم يكن سوى وسيلة في هذه المسيرة لدمج مجموعة من الرجال في التاريخ. وهذا كله باسم مطلق تقوده قوة عليا. وبما ان التاريخ بحد ذاته خاضع لله، فإن السيطرة عليه كان يعني إتماماً لمشيئته. كان الرجال يفوّضون امرهم للسلطة العليا لكي يسيطروا على أرض عدائية، والعلاقة في ما بينهم كانت مباشرة وواضحة. كانوا خاضعين لله ولم يتميزوا الا بنوعية تقواهم، مما جعلهم متضامنين في مسيرة مشتركة. تتجاوزهم من حيث معناها ومن حيث هدفها الأخير. كان للجماعة صفات اصيلة، اي من طبيعتها الذاتية. لم تكن الجماعة بحاجة الى انتماء اقليمي، ولا الى مسرحة اسطورية لكي تصير حقيقة ولكي تدرك وجودها. كانت تجد قوتها وثروتها داخل ذاتها. لم تكن تحدد ذاتها حسب ممتلكاتها أو مكان ولادتها، وانما حسب افعال اجدادها وصفات رؤسائها ومتانة وحدتها.

ان غزو التاريخ افضى الى تأسيس امبراطورية عرفت مصير كل المؤسسات الزمنية: الدينامية، الشيخوخة والانحطاط. لكن الجماعة استمرّت. لم تعد القوة السماوية درعاً لها والخضوع لها لم يعد بالتالي ضمانة. فالهزيمة والخسارة افقدا المسيرة معناها

ووجهتها. ولم يبق للجماعة سوى ثرواتها الذاتية للاستمرار. وكي لا تذوب، كان عليها البحث عن هويتها مركزة اهتمامها بما يميزها ويخصها. وما كان في السابق يشكّل الرابط للقيام بعمل ما، صار سوراً للدفاع عن وجودٍ، فيتعرفون الى بعضهم بعضاً في الصحراء من خلال الانتماء الى العشيرة، وفي المدينة من خلال اللهجة والدين.

في بغداد، كان اليهود يعيشون قرب الكنيس، والمسيحيون يتجمعون حول الكنيسة والملسمون في كل مكان. «الغيتو» لم يكن موجوداً. واذا كان اليهود يتميزون عن المسلمين بقلنسوتهم، فالشيعة تميزوا عن السنّة باختلاف ملابسهم. ان تعدد اللهجات داخل المدينة الواحدة كان بمثابة الشذوذ الذي يذهل ويسحر في آن. كلنا من مسلمين ومسيحيين ويهود نتكلم العربية لكننا اخترنا ان نتكلمها باشكال مختلفة. لو اقتصرت حاجة اليهود على ترصيع لغتهم (العربية) بكلمات عبرية، والجميع كان يعرف لغة الصلاة، لما وجدنا في الأمر ما يستحق الاستغراب. لكن كل فئة كانت ترسم حدود الرؤية المشتركة وتثبت ارادتها في تأمين العلاقة بين الرجل والرجل، وذلك في النطق المختلف للكلمة الواحدة وفي طريقة تغيير ألفاظ اللغة الكلاسيكية.

اذا كانت العشيرة تعلن ارادتها ورغبتها في السيطرة على الطبيعة بإعلان اسمها، فالطائفة أو الجماعة الدينية هي علامة العلاقة المميزة والمشتركة لجماعة تبحث عن علاقة مع الآخرة. ان مبرّر الوجود الأولي هذا يستمر في العمل وفي الحياة الجماعية لخلق مصالح مشتركة ورسم خطوط للدفاع. كلٌّ يُظهر علامته الفارقة عبر الكلمة. اللهجة الخاصة ليستْ حائطاً منصوباً لإبعاد النظرة العدائية، بل سياجاً لتنبيههم بوجوب احترام خصوصية ما. اذا كانت كل عشيرة

في الصحراء تدرك حاجات وتهديدات العشائر الأخرى، ففي المدينة حيث كل جماعة تتأسس بموجب العلاقة التي ينشئها اعضاء القبيلة مع الآخرى، لا تتحول الخصوصيات المتعددة الى عدائية الا بدءا من اللحظة التي تدافع فيها جماعةٌ ما عن مصالح الحياة المشتركة بدل دفاعها عن مصالح علاقتها مع الآخرة. فتصطدم الجماعة عندئذ بالجماعات الاخرى. المسلمون يحترمون ديانة اليهود والمسيحيين، اذ تلك تشكل بالنسبة لهم حدود خصوصية الأخرين. ان الغيرة والكبت الجماعيين خاصان باليهود والمسيحيين كونهما جماعة اجتماعية لديها مصالح تدافع عنها وتحافظ عليها. اننا نحترم خصوصية الجار لكيلا تُنتهك خصوصيتنا. العلاقة التي ينشئها الجار مع الله، مهما كانت مباشرة، تتحول في نظرنا الى مسرح لأنها غريبة بالنسبة الى علاقتنا نحن مع الله. وحتى لو كان احترامنا للجار حقيقياً وعفوياً، فغرابة علاقته بالله تفقدها واقعيتها وحياته تتحول الى مشهد. والخصوصية التي لا نستطيع ان نشارك فيها تصير مسرحاً. الخصوصية بالنسبة لنا مقدّسة، والاجلال الذي نخصها به سهل لا سيما واننا لا نبالي بديانة الأخر. لم يخطر يوماً ببال مسلم ان يحوّل يهودياً او مسيحياً عن دينه، اذ ديانتهما مسرح وهي بالتالي غير حقيقية. اننا لا نستطيع ان نجادلها لأنها بدورها لا تستطيع الا ان تطرح مسرحاً آخر. ليست، بالنسبة للواقع سوى مشهد، اي تسلية وعدم اكتراث. والواقع هو الدين الذي نعيشه.

اراد العثمانيون متابعة مشروع العرب الاسلامي. لم يكونوا بالنسبة الى رسالة الصحراء ورثةً اصيلين، انما ادوات متابعة فقط. وما ان توارت العلاقة بالصحراء حتى لم يتبق من مشروع الاسلام الاولي سوى محاولة. انها طبعاً فعّالة واثبتت امكاناتها، كذلك عرفت

الانحطاط. حاول العرب دمج اسبانيا في التاريخ بانشائهم سلطة الاسلام. لم يكن لدى العثمانيين هكذا طموح. واذا كانوا قد بنوا في هنغاريا مآذن مكان القَبب المسيحية القديمة، فلكي يعلنوا وجود الامبراطورية حيث لم يكن الاسلام سوى مجرد آليَّة للسيادة واداة للسلطة. وعندما في عزّ ديناميتها، اجبرت الولايات الاوروبية" الرجل المريض" على الاعتراف بسيادة الاقليات المسيحية، تحولت "الملّة" الى مؤسسات رسمية. لقد اعترف الاسلام العربي بحق اهل الكتاب في الحياة الجماعية. وكان للسلاطين العثمانيين ان حوّلوا هذا الاعتراف الى نظام سياسي، نظام قبل به البريطانيون وتبنّوه فيما بعد في مصر عفوياً وبدون تردد.

في سنوات الحرب الأخيرة اسس البريطانيون في بغداد التي كانت تحت احتلالهم، معهداً ثقافياً قدّم للعراقيين الذين كانوا اعلنوا عداءهم سنة ١٩٤١ لبريطانيا – العظمى، دروساً في اللغة الانكليزية ومحاضرات وحفلات موسيقية على البيانو. كان حضورنا دائما هو هو. يهود في الاكثرية، بعض المسيحيين وعدد قليل من المسلمين. كانت تطل بريطانيا العظمى علينا بجلالتها وسخائها وديموقراطيتها. كانوا ينوّروننا حول سّر عظمتها. كنا احياناً نلتقي بعض المتطوعين من سكان الجزر البعيدة، لكنهم غالباً ما كانوا يبقون منعزلين على انفراد. وبارتباك فهمت ان الجهود التي يصبّونها لم تكن تهدف الى كسب اعجابنا بالانكليز ولا الى كسب قلوبنا. كانوا يحاولون اظهارهم لنا على حقيقتهم، بدون اقنعة. كان عندي اقتناع بأننا سنعترف آخر المطاف بأنهم ليسوا اعداءنا انما حلفاءنا. انها ليست مسألة صداقة بل انقياد للواقع: كانوا هنا، على ارضنا، وكان من الافضل تقبّل وجودهم والتعاون معهم.

لم تهدف المحاضرات المخصصة لذكر خيرات المؤسسات البريطانية الى اظهار البريطانيين كمثال يُقتدى به. بدون اي اثر للغرور، وبكل فخر، كانوا يعرضون امامنا سّر التفوق. كل ما كانوا يطلبونه منا، التسليم بالتفوق والخضوع للواقع. لكن هذه الحضارة التي سلمّونا اياها وادهشتنا لم تكن حضارتنا ولن تكون كذلك، لأنها مستقلة وكافية نفسها بنفسها. لم تكن قابلة للنقل والتحويل. كنا غرباء وما من شيء كان يسمح لنا بالإشتراك في مثل هذا النظام المدهش للحياة. كان هذا الغرب يعيدني دائما الى اصولي اذ لم يستطع ان يحررني. كان يقصيني، بدون اكتراث، الى شرقي الذي تحوّل الى مشهد مسرحي.

لقد اكتشفت الغرب الفرنسي من خلال الكتب. لم يكن هذا بمثابة تعويض مقابل معرفتي المتبعثرة بمقتطفات حضارة لم تترك لي سوى خيار واحد، الا وهو العودة المستحيلة الى الينابيع. كنت ارى فرنسا وكأنها المالكة الوحيدة لسّر الغرب الحقيقي. لقد تلقيت درسي الاول في الافتتان. فصار باستطاعتي طرق باب اوروبا. كانوا سيقبلون بي. كان يكفي ان اعترف بشمولية اوروبا وكونيتها. كانت اذن هذه الحضارة الفرنسية نداءً موجهاً الى الانسان. انه ذو اصل واحد وجنس واحد: انه شمولي، لكن للشمولية لغتها، وصوتها فرنسي. لم يكن ضرورياً التدقيق في ما كانت تمثّل بالنسبة لي تلك الرسالة البليغة الموجهة الى الجميع. وماذا يحصل اذا لم يكن الفرنسيون جديرين بحمل الراية؟ هذا لا يهم، بما انهم يدعونني الى وجوب الاحتفاء بالانسان. سأكون واياهم سواء في الايمان. لقائي بالفرنسيين عوّض عن انتظاري المزمن. منذ وصولي لم تبدُ لي باريس كواقع نقتلعه يومياً من ملزمة الالتباسات والتناقضات، بل

كحقيقة منيرة تفرض نفسها على الفُكر لتبلغ كل ثروات الحساسية محبطة اي صمود.

تبدو هذه المدينة كعقيدة نخضع لها بفعل الايمان. والعقيدة التي لا نرفضها لا تستنفد ثرواتها قط. لقد تعلمت هذه المدينة كأمثولة تغيّرنا وتعدّل رؤيتنا. فقط فيما بعد، وفي قارة اميركية غريبة، استطعت الكشف عن نطاق واقع كنت قد غطست وضعت فيه، واقع كان قد صار لي. ان هذه المدينة المتناقضة واللامعقولة، مدينة طلعت من تجريد هائل، لا تؤخذ الا بالمحبة. وما يمكّننا من لمح الواقع، ليس الانفصال عنها بل الالتزام بها. لأن باريس تحفة الفرنسيين ورمزهم الهائل لِما يدعونه بالكونية: اقصد طريقتهم في انشاء علاقة بالواقع. خلال قرون، لم يتوقف الفرنسيون عن تجميل ترجمة نظرية جليلة للواقع. نقطة الانطلاق ليست اذن الانسان. فهو لا يستحق كِبَر الطبيعة وغزارتها الا اذا نجح في تنضيد حقيقتها وحقيقته. واذا بدت المعادلة صعبة المنال فيعود السبب الى نقص في الطاقة لدى الانسان، وان الأخير ليس في مستوى حقيقته. واذا كانت حقيقة الانسان موجودة، واذا كان يبنيها ويفرضها على حقيقة العالم، فلأن علاقته بالواقع ليست مباشرة. انها تمرّ عبر العقيدة. وباريس تؤكد هذا التملك للواقع. ثمة جمال موجود خارج الانسان. انه انسجام متناغم حسب هندسة جديرة بارضاء كل حواسه. انه، اي الجمال، واضح ودقيق. وتنفجر باريس كلوحة حيث خُطط لكل شيء وقُدر له، حيث لم يُترك شيء للصدفة، حيث ايضاً الجنون يساهم في التنظيم اذ يجعلنا نلمح رعب غيابه. لايستطيع المتنزه الساذج ان يتجنب الحقيقة التالية: وهي ان مشروع مدينة مثالية تسبق ذاكرة الانسان الذي لم يتوان خلال قرون عن تحقيقه. وهكذا،

يكون الانسان قد شارك في جزء من الدور الرئيسي الذي تلعبه الطبيعة الفياضة. انه يصنع طبيعة ثانية للتأكد من حضوره، طبيعة بمثابة امتداد للانسان. انه في هذه الطبيعة يكتسب حقه في الحميمية، حميمية مع ذاته او بالاحرى مع الصورة المشكّلة عن ذاته والتي يعكسها طوعاً أو كرهاً. انه يتجنب هكذا اي علاقة مباشرة مع الطبيعة، والعلاقة التي ينشئها مع الجماعة تمرّ عبر مصفاة تجريد عن ذاته، انعكاس الانسان عامة ونموذجه المثالي: الانسان الفرنسي. لم تطلع اذن باريس من ارادة الباريسيين. بل هم نتاج مدينتهم. انها بيتهم. لا يسكنون بيتاً، بل مدينة بأكملها. هذا المشروع الضخم مخصص للغرباء، لعابري السبيل، للريفيين الذين وجدوا انفسهم في ضياعهم في المدينة بحسب اختيارهم و ارادتهم. وماذا عن الآخرين؟ انهم يبنون في كل شارع وفي كل مجموعة بيوت قرية على قياسهم، ولا يستجيبون لنداءات التجاوز الا في المناسبات الكبرى.

لندن لا تدهش المتنزه. سوف تبقى تلك المدينة غريبة بالنسبة لي، اذ لا ارى فيها سوى مشهد متنافر، متناثر، حيث لا استطيع الكشف عن هدف مشترك. غالبا ما كرّروا لي ان هذه المدينة تؤخذ بالصبر حتى تلجك و تستميل قلبك. الا ان ما اذهلني هو غرابتها. البيوت الصغيرة والشوارع والاحياء تشكل قرى صغيرة. الناس تجمعوا طوعاً، واحداً واحداً، ليشكلوا كتلة. كل لندني مواطن ينعم بحقوق فردية "لايجوز التصرف فيها" وتنتج المدينة عن الاتفاق ما بين آلاف الافراد. ليست الحرية من المعطيات الكلية، المجرّدة، بل هي تخص الانسان، أو الفرد الذي يجد نفسه وحيداً امام الطبيعة. مثله مثل الباريسي، فان اللندني لا يقيم علاقة مباشرة مع الطبيعة. فهو ايضاً يواجهها بطبيعة ثانية مبنية على مجموعة مجرّدات

يسمّونها فرداً. كل واحد يرى نفسه من خلال الصورة التي يعكسونها له عن حريته و قوته، لا بل عن علاقته بالطبيعة وبالآخرين. انه متروك لذاته، لضيقه الذي لايستطيع اشباعه الا من خلال امتداد التجريد، فيكون رغماً عنه صورة عن هذا التجريد داخل عالم يجد نفسه فيه وحيداً وغريباً. امام طبيعة محددة، مفروزة، يبني اللندني عالماً على صورته، يقرّ قوانين وينشيء مؤسسات تنظم وتضمن حرية الفرد. لكن حتى لو كان هذا التجريد ملتصقاً بالواقع وكأنه الواقع عينه، فالأخير ليس الا تنضيداً.

لندن وباريس، المدينتان المثاليتان، تمثلان عجز الانسان الغربي عن اندماجه بالطبيعة. عبر سبلٍ متناقضة، يبني الباريزيون واللندنيون المسارح للقضاء على حاجة مازالت بعيدة عن منالهم: العيش في طبيعة واقعية. وهذه المدن – المسارح، التي تشكل النتيجة الختامية لحضارة ما، هي التي تدير علاقات الناس في ما بينهم.

طالما نسبتُ الى التناقضات التي تغزر بها الحياة اولاً عدم تفهم الفرنسي المتعطش الى الكونية، أقصد عدم تفهمه للآخرين الذين لا يعترفون بأن هذه الكونية كامنة في الملامح الفرنسية فقط. وثانياً طالما استغربت احتقار الانكليز لكل من لا يشارك في المؤسسات البريطانية. الى اولئك الذين لم يلدوا تحت راية الجمهورية وليسوا ابناء الثورة الفرنسية، لايجيز الفرنسيون الا طريقة واحدة للانعتاق: اعتناق مبادئ الجمهورية والثورة والتعهد بالوفاء لها. اذا لم نلد فرنسيين، فنستطيع ان نصيره. الحرية والمساواة تنطلقان من فرنسا.

الجنود البريطانيون الذين كنت التقيهم في بغداد كانوا يحتقرون العراقيين الذين تبنّوا تقاليدهم وعاداتهم. اذ تلك لا تُصدّر. انهم قضوا قروناً لإتقان لعبة تنسي المجتمع انه ليس سوى مسرح وتنسي

الافراد انهم ليسوا سوى ظلال. لا تستطيع هذه الضامة ان تجتاز الحدود. والانكليز لا يتحملون مشاهدة هذا الرياء الذي يكشف القناع عن هشاشة معتقداتهم كذلك يكشف عن غياب اي علاقة بين الانكليزي والآخرين. انهم لا يقبلون بأن يكونوا الشاهدين على كاريكاتوريتهم الذاتية. وهكذا، وعبر سبل متضادّة، ينكر كل من الفرنسي والانكليزي الجماعة لأن الحضارات التي بنوها طلعت من غياب العلاقة المباشرة بين الانسان واخيه الانسان.

بالنسبة الى الانكليزي كل انسان غريب، وبالتالي خطير، وبالتالي فينبغي قتله عن طريق الاحتقار. وذلك لان أي انسان لا يملك عن ذاته صورة تجريدية تمثل الفرد الحّر، فانه يكون قد حذف مسألة هذا التجريد. انه من المستحيل لكل من يعيش في مسرح دائم، ان ينشيء، مع الآخرين علاقة لا تمرّ عبر وساطة المسرح. ان اكثر ما يخيف الانكليز في البلدان العربية هو ميل السكان الاصليين الى الاقتراب جسدياً من محادثيهم. اللمس هو ما يكسر استقلالية الفرد ويجبره على الضياع وملاقاة الذات في العلاقة مع الآخرين. هذا النفي للجماعة، وهو نفي للآخر في آن، هو سمة التاريخ البريطاني.

لقد انتزعت Magna Carta (هي اساس الروح البريطانية، اساس كل شيء في الحياة البريطانية منذ القرن السابع عشر. انها بمثابة القانون الدستوري) من الملك ادعاءه وسلطته في اعلان مشروع جماعي للأمة. كل "لورد" على حدة يضع مشروعاً ضيقاً هو مشروعه. انه النموذج الذي ظهر والذي سيَلدُ مدينة لندن فيما بعد. واذا كان الانكليز قد تبنوا البروتستانتية فلأن الأخيرة تطابق خيارات مسبقة تناسب نوعية العلاقة التي ينشؤونها مع الواقع. نقطة الانطلاق ليست المسرح الجماعي الذي يفرض الخضوع وحيث كل فرد يستطيع

التعرف الى نفسه انما المسرح الفردي حيث كتلة الناس تؤمّن مادة المسرح الجماعي وهو لا يقلّ اجباراً وظلماً عن الآخر اذا كان موضع شك وجدال. لقد قبل الانكليز من السكوتلانديين والغاليين والايرلنديين ان يستخرجوا من فوضى الافراد مسرحاً جماعياً، لكنهم رفضوا في الوقت نفسه طموح اولئك في متابعة هدف غير الهدف الذي اتخذ المؤسسات البريطانية نطاقاً له. وبعد معركة طويلة حُسم الوضع لصالح الانكليز مما جعل السكوتلانديين يتبنون المؤسسات الانكليزية ودينها. ولكنهم اذ اعترفوا بهزيمتهم فلكي يغزوا المواقع المنيعة داخل الامبراطورية: السياسة، المصارف، المستعمرات. فكان ان حكموا بالنهاية بريطانيا العظمى. لم تكن كذلك الحال مع ايرلندا اذ نصبوا دينهم درعاً لهم ودافعوا بدمهم عن ارض حيث ارادوا رفع الجدران حفاظاً على اختلافهم. فبينما حوّل السكوتلانديون هزيمتهم الى انتصار، اغرق الانتصار الايرلندي الايرلنديين في عذاب طويل. والواقع هو ان احداً لا يخرج منتصراً من المواجهة بين مسرحين. فالعناد الذي يتسلحون به للحفاظ على مسرح مميز، اي على خصوصيتهم هل هو قتال من اجل حياة مليئة حيث لن يحتاج الانسان اخيراً الى حجاب لردّ نور الواقع عنه، ام هو الصرخة المحزنة التي يحدثها غضب العجز وألم اليأس؟ و لقد كانت ضربة هذا العناد اكثر وحشية وقسوة على المستعمرات التي لم ترضَ بأن تكون علاقتها بالواقع تحت سيطرة سلطة طلعت من مسرح يحوّل كل حقيقة خارجة عن مسرحها، الى مشهد. وفيما يفرض المستعمر البريطاني سلطته، يترك للسكان الاصليين تدبير شؤون حياتهم العائلية والحفاظ على عاداتهم وتقاليدهم. فتلك لا تشكك بركاكة هذا الواقع الثاني الذي يعيش فيه السيد، بل بالعكس تنسيه اياه (اي

الواقع). فصارت النزعة الغرائبية بالنسبة للانكليزي بمثابة مستودع لآلامه، وفي احلك ساعاته، تتحول النزعة الغرائبية الى ملهاة. اما لكي يتحول الى مشهد، فعلى السكان الاصليين ان يبقوا مختلفين. فالنزعة الغرائبية محصورة بالمسرح والأخير لا يقوم حتى مقام وساطة مع واقع هارب. فهو ليس الا مشهدا يُطَمئن السيد ويواسيه.

انصار الثقافة فعلوا على غرار الجنود والشرطة. لقد شاركوا مع هذه الارادة الشرسة والمرعوبة في محو اي وجود لشرق حقيقي في الغرب، محو اي وجود حتى لأصغر الآثار المتعلقة بشرق أولي. لقد اتخذ الاغتيال اشكالا عدة، واحياناً حاذقة، تتسم بإرادة قوية وظاهرة وتخدع نفسها في آن. فاخترعوا علماً جديداً: الاستشراق. بالنسبة الى الجامعيين المجتهدين، كانت هذه الكتلة البشرية مدفونة تحت ابحاث مدققة في علم الدلالة والاحداث التاريخية والتصوف. ان الاستشراق، بقتله حيوية الشرق، استملك ما حوّله الى شكلٍ ميت، الى مسرح. الطهرانيون المتعطشون الى الهروب تطلّعوا الى الصحراء البعيدة لينسوا تعاستهم. كان كيلبينغ معاصراً لداوتي وت. أ. لورنس معاصراً لفيتزجرالد.

المسيرة الاستشراقية الفرنسية مختلفة كلياً عن الاستشراق الانكليزي حتى ولو بلغت الانحراف ذاته. لقد كرّس ماسينيون حياته لدرس الادب العربي والدين الاسلامي. لكن الحلاج لم يكن بالنسبة له سوى الوسيط لتمجيد الكاثوليكية التي اعتنقها. وحتى نداؤه النبيل لتوحيد الاديان الابراهيمية لم يكن ربما الا للبحث عن تجريد، عن عقيدة كونية. وهذا البحث عن التشابه ليس بالنهاية الا رفضاً للاختلاف. وفي النهاية كل شيء يتقارب مع الحقيقة الوحيدة الكاثوليكية التي هي ربما ايضاً حقيقة فرنسية. هذا النضال من اجل

الهوية والتشابه كان اساس الحضارة الفرنسية. بإسم الملك، وفيما بعد بأسم الجمهورية، حوّلوا حضارات البريتاني ولانغودوك وبروفانس الى حالة فولكلورية. وبعض البروفانسيين يحاولون بغضب وحنين انقاذ حضارتهم العريقة من النسيان. اننا نخجل من مواجهة النزعة الكونية الفرنسية والتصدي لها. فهي نزعة كونية حافظت على عقيدتها حتى لمّا تغيّرت مادتها و ذلك حسب الظروف و الحقبات من ملكية وكاثوليكية ثم ثورية وعلمانية وتوتاليتارية بطبيعتها. لذلك فكل تغيير كان يحصل كان بمثابة انقلاب كليّ يرافقه العنف. ليس من السهل هدي المؤمنين بالمسرحة، خصوصاً اذا كنا لا نقدّم لهم بالمقابل الامسرحاً آخر. والتعليم العلماني في فرنسا لم يقض على التعليم الآخر الذي تقدمه الكنيسة. وانصار النظام القديم حاربوا طويلاً الجمهوريين. كلهم يتسابقون على الانتساب الى فرنسا وكونيتها. وكل على طريقته، ولكل فرنساه الحقيقية. انصار الماضي المنتهك ينتصبون في وجه ما يعتبرونه تزويراً لفرنسا الحقيقية. كان الفرنسيون يصدرون فرنسا الى مستعمراتهم، او بالاحرى يصدرون فكرتهم عنها. لم يفرضوا على السكان الاصليين شرائع ومؤسسات معينة، بل امثلة مطلقة. كان هناك فرق طبعاً بين مباديء الحرية والمساواة والاخوّة التي ينتسب اليها الجنود وموظفو الجمهورية وبين المعاملة التي يمارسونها على مستعمريهم. لكن هذا التناقض لم يكن مطلقاً أو نهائياً. المساواة هي قدر الفرنسيين. غير ان تفوقهم ليس امتياز نشأة بل سمة نكتسبها، فننتمي اليها بفعل الايمان ونمارسها عن اقتناع. وكل انسان من السكان الاصليين، أي من سكان المستعمرات، يستطيع ان يرتفع الى المساواة الفرنسية. اذ يكفي ان يستحقها، ان يكون في مستوى الاخوّة التي يعرضونها

عليه. انه حرّ، حرّ في ان يصير فرنسياً. وهكذا، فلا يعود يثير ضحكنا افارقة الادغال عندما يرددون ما تعلموه في التاريخ وترسّخ في ذهنهم: اجدادنا الغاليّون.

بموازاة الدرس العربي الذي يقره البرنامج الحكومي العراقي، كنا نتابع في "مدرسة الاتحاد الاسرائيلي العالمي في بغداد" درساً يهيؤنا لشهادة في العلوم الفرنسية. كنا نتعلم الجغرافيا الفرنسية بتفاصيلها. وكم كانت فرحتنا كبيرة عندما رأينا بلادنا قد ضاعت ملامحها أخيراً في جغرافية آسيا الواسعة. كا نتخلص منها في أربع جُمل. وهكذا فالسكان الاصليون لم يعودوا محصورين نهائياً في صفة الغريبِ لانه يستطيع ان يصير فرنسياً شرط ان يدفع الثمن. ولا يكفي ان يعتنق عقيدة الاسياد بل يجب ان يتقن ممارستها. انه على اية حال الثمن الذي يدفعه كل فرنسي اصلي. اما المواطن الاصلي والآخر الاسود والاصفر والابيض فأولئك يصابون بخسائر اكبر في المعركة. اذا قبل المُستعمَر بالتخلّي عن ماضيه وباعتناق المسرح بدل الواقع، فانه يبلغ الكونية الفرنسية ليرى نفسه بمنظار الفرنسيين: انه انتاج لا ارادي لحضارة ميتة او محكوم عليها بالزوال ما ان تواجه الكونية الفرنسية. في انقسام الذات والتباس المسرح والواقع يلغي المُستعمَر نفسه ويحتقر ماضيه. اذا كان على جانب من الغنى والليونة، فانه يتحول او ينتفض، يرفض الزوال حتى ولو قدّموا له بالمقابل ان يُبعث بشكل مادي ارفع. واذا كانت علاقته بالواقع راسخة وواضحة، ولم يتأثر بعد بالمسرح، فانه يرفض تلقائياً مشروعاً قد يجعله مجرد كائن غريب ونادر، مجرد ظاهرة غرائبية ومسلّية. أولئك الذين دربّتهم فرنسا وصاغت فكرهم، نجدهم يتمرّدون عليها. ولأنهم لا يستطيعون، للدفاع عن انفسهم، مواجهتها بنمط

حياة لا يقوى على مسرح قوي قدير. فانهم يتبنّون في النهاية منهجيتها، ويواجهون مسرحها بمسرح آخر. فنشاهد ولادة تجريدات اخرى نابذة يعطونها اسماء مختلفة حسب الظروف. ففي افريقيا تعلن نفسها (التجريدات) زَنْوَجة، كومونوقراطية (نسبة الى الجماعة) او اشتراكية، وفي الجزائر، عروبة. وآسيا، شيوعية.

ان فرنسا تقوّم درجة تطوّر شعبٍ ما بحسب قدرته على استيعاب النزعة الكونية الفرنسية. وهكذا، وبالرغم من تأخر الشعب الجزائري، وبالرغم من انتسابه الى الاسلام، فإن الجزائر كانت تستطيع ان تُعامل وكأنها ارض فرنسية بسبب وجود فرانكوفونية قوية فيها، ولو أقلية، وبسبب ركاكة عروبتها. وكانت الحرب الجزائرية مؤلمة بقدر ما كانت تشكّك بالحضارة الكونية الفرنسية وبمركزيتها وجاذبيتها. وهل يجوز لشعب ما ان يفضل قرونه الوسطى على ما يقدمونه له من حرية وتطور وامتياز الانتماء الى جناح الانسانية المتقدم، من دون ان يكون يعاني من اضطراب عقلي او دون تدخل قوى خارجية وشرّيرة؟ لقد واصل البريطانيون والفرنسيون، بعد سقوط امبرطورياتهم، محاولتهم في اثبات حضورهم تحت مظاهر مختلفة واجمالاً مخففة في مستعمراتهم القديمة. فرنسا تعطي اسماً جديداً لمفهومها حول كونية حضارتها: الفرنكوفونية. اما بريطانيا العظمى فتنسحب من مواقعها القديمة، محاولة الامساك بها بواسطة خيوط غير صلبة، وذلك داخل جمعية مزركشة بالالوان لا تدّعي الفعالية: الكومونويلث.

كان بإمكان العلاقة بالله ان تسدّ الفراغ الذي تركه غياب الجماعة المتماسكة. لكن الكاثوليكية والبروتستانتيه لم تكونا سوى الدعامة لشكلين مسرحيين. كانت العقيدة الكاثوليكية موازية للعقيدة

الملكية وكانت تمنحها ضمانة إلهية في مسرح زمني يؤمّن سيطرتها. لم يكن باستطاعة تلك (العلاقة) بالله ان تلحم جماعة في ما بينها بمجرد ان تربطهامباشرة بقوى الآخرة. لكنها كانت بالمقابل تزوّد فريقاً من أولئك الذين نسوا انفسهم في تجريد مشترك، (دون ان تكون قد برزت اي مجموعة، بالمفهوم الذى نحن بصدده، من علاقتهم هذه) تجريداً ثانياً يروي عطشهم الى علاقة مباشرة مع الله بفضل الشفعاء والوسطاء.

لقد انعشت الثورة الفرنسية، من خلال العنف، سلطة الوسطاء عن طريق تزويدهم بلغة جديدة. فالله الذي كان يجمع البشر لم يعد في الآخرة. صار مع البشر، الذين لحموا بإسم الثورة وفي الدم علاقات في مابينهم لم تكن مع ذلك اكثر مباشرة من الاولى حتى لمّا كانت تلك العلاقات ثمرة تضحيتهم. والناس لم يتعرفوا على بعضهم البعض بأفضل مما كانوا عليه من ذي قبل. لقد صاروا انصار عقيدة جديدة. لم يعد إلتزامهم يتمّ بإسم الملك وامتثالهم لم يعد ينجم عن فعل انتمائهم للأرض وذلك لأنه ظهر تجريد جديد اتخذ "الأمة" اسماً له. في عصر لم يعد باستطاعة الدين الصمود في وجه القوى النابذة الجديدة التي شكلت المدينة، حيث تجزأ الناس الى حارات، سقطت العلاقة مع الطبيعة في لا واقعية مقلقة بقدر ما كانت مقلقة العلاقات بين البشر في ما بينهم. في المدن، لم تستطع الارض الصمود في وجه الوهم، صورة الأم المعيلة التي طالما خصصوها بها. فبدت مبتعدة، اذ قضت الآلة عليها، الآلة التي كدست الناس فلا تعطيهم امكانية الترائي أو التعرّف على بعضهم بعضاً، بإختصار، لم تعطهم مجالاً لإنشاء علاقات واقعية في ما بينهم. الأمة تفسح المجال لربط الانسان بأخيه الانسان بواسطة مسرح يلغي العلاقة مع

الله. ان هذا التجريد الجديد افرغ الفرديات من جوهرها الخاص لكي يذوّبها في فرديات أخرى عديدة. علاوة على ذلك، الأمة حلت محل الوطن. والعلاقة مع الطبيعة، أكانت الاخيرة عدائية او مدجّنة، تحولّت الى ارتباط مع تجريد يدّعي انه يشمل، في كلية واسعة، كلاً من الطبيعة والفرد والجماعة. بالنسبة الى الفرنسي، كانت الأمة تمثل واقعاً ملموساً لأنها كانت تخلع صفة اخلاقية، لا دينية على السلطة، ولانها كانت تبرر الفتوحات الاستعمارية. وهكذا فالشمولية الفرنسية كانت تمدّ تجريدها الى شعوب أخرى مدّعية بأنها تحررها عن طريق السيطرة عليها.

ان عدم حاجة الانكليز الى هذا التجريد الميتافيزيقي جلّي وواضح، اذ اسلوبهم المسرحي يناقض العقيدة الشمولية ولو ان هذا المسرح في النتيجة يتلاقى والعقيدة. ان المؤسسات البريطانية وتفوقها، هي التي تمنح الامبراطورية تبريرها وقواعدها.

اما في بلد حيث الامة لم تستطع الارتكاز على امبراطورية او على مسرح يزودها بقواعد لسلطتها، فان الأمة تصبح موضوعاً لبناء فلسفي وايديولوجي طويل ومظلم ودقيق. كان باستطاعة اي مجال ارضي أو مستعمرة ان تعطي المسرح الالماني حقيقة واقعة أو شبيهة بالواقع. الا ان المانيا لم تكن تملكه. من هنا كان البحث الألماني عن علاقة مع الواقع شديد التعنت والقلق. فالمسرح – الأمة لم يستطع ان يكون وساطة. في الدم فقط توصلوا الى اعطاء المسرح مادة مبرهِنة، هذا المسرح الذي كان، فضلا عن ذلك، منذوراً لأن يجعل غياب العلاقة مع الواقع اكثر حدّة. وهكذا شكلت النازية اكثر المسارح الغربية تطرفاً، انها فولكلور بدون شعب.

حضرت قبل سنوات مؤتمراً عالمياً للصحافيين في القاهرة.

استقبال رسمي، مؤتمر صحافي للرئيس عبدالناصر، رحلات. الرئيس عبدالناصر دعانا الى سهرة في فندق "نيل – هلتون". قدموا لنا مشهداً راقصاً. كان الخدم في هذا الفندق يرتدون خلعة وكأنهم طالعون من شرق خيالي، نصف – تركي، نصف – عربي. ما من شك في ان هوليوود كان لها رأيها في هذا التصميم. اما على الخشبة، فكان هذا التصميم اكثر مبالغة. ما ان تفقد الراقصات والمشاهدون التواطؤ في ما بينهم، حتى تتحول الرقصة العربية من شهوانية وايروتيكية الى مبتذلة وداعرة. تتحول الايروسية الى ايمائية جنسية كما تتحول الراقصات والمشاهدون الى مشتري وبائعي سلعة. لم يرد المسؤولون عن الاخلاقية العامة في النظام الناصري ان يمنعوا نهائياً الرقصة التي كانت وراء شهرة البلد. لقد اجتهدوا في التوصل الى تخفيف طابعها الإثاري المتفجّر. فالاحتفال تحول الى مشهد حيث الجمهور العاجز عن المشاركة يصفه بالايكزوتيكي والشاذ. بطون الراقصات مكسوّة وسيقانها عارية. ان رقصة البلاط هذه، تكتسب طابعاً فلاّحياً في فولكلور ابتكره سينمائيون اميركيون. لقد عبرّت عن دهشتي امام مضيفينا المصريين. بدوت بالنسبة لهم وكأن الاحداث تخطتني. كان الامر واضحا في نظرهم، ان التصميم يجسّد تطوراً بالنسبة الى ما كانت عليه رقصة كاباريهات ما قبل الثورة. وقال مندوب جزائري وقتها متعجباً ان هذه الرقصة، حتى بشكلها المتطور هذا، سوف تبقى ممنوعة في بلده لأنها تذلّ المرأة. اما مُحاورنا المصري فكان مقتنعاً انه بفضل تطور التصميم، فان الرقصة العربية دخلت حضارة المشهد. وكأن الاشياء عادت الى نصابها. فالطريق كان طويلاً، مزروعاً بالعقبات والألغام، الا ان الغرب انتصر في النهاية. هوليوود تقتبس بعض العناصر الشرقية التقليدية لكي تهزّ الحواس

المضعفة لدى المشاهدين الذين اتخمهم ايكزوتيسم المشهد المصنّع. انه المسرح البدائي في اشدّه. ولكن هذا التغريب المبتذل يعتبره الشرقيون مرحلة في المسيرة الصاعدة نحو الحضارة. المسرح الذي يتغذون منه ليس حتى من ابتكارهم. انه مستعمل.

ما من شيء فجائي في كل هذا. ان الامر في الحقيقة يتعلق بخاتمة مسيرة بدأت منذ نهاية القرن التاسع عشر. فالآباء الايديولوجيون، رواد القومية العربية، لا سيّما الافغاني وعبده، اكتشفوا في اوروبا قوة المسرحة الجماعية المتفجرة. لقد ادركوا ان ما منح السلطة الغربية الدعامة المعنوية والروحية وبرّرها في نظر مالكيها الشرعيين، لم يكن سوى الامتداد المسرحي للفرد داخل جماعة تجريدية، خيالية وممسرحة. وبدون اي حساب مسبق ربما، خطط الافغاني لإستراتيجية دفاع عربية، او بالاحرى شرقية (اذ لم يكن عربي الأصل) وكانت استراتيجيته تكمن في الدفاع المضاد. فهو يعتقد ان هدف الغرب هو تحطيم ما تبقى من انسجام لدى الشرق بالنسبة الى علاقته بالواقع، الامر الذي يجسّد انتصاراً اقوى من الذي تحققه الجيوش الاستعمارية. لصدّ هذا الهجوم المعنوي، كان على الشرق ان يخترع دعامة شرقية روحية ومعنوية، منسوخة عن الدعامة الغربية. وهكذا انطلقت اساسات القومية العربية. ادرك الافغاني بسرعة انه ليس للأمة الزمنية اي معنى في نظر المدن التي فرقتها الصحراء كذلك في نظر البدو الذين يسكنون تلك المدن. الاسلام وحده يستطيع لمّ شمل المشتيتن بواسطة شعارات بسيطة، واضحة وملزمة. وعدم ايمان الافغاني نفسه لم يشكل بالنسبة له عقبة منيعة اذ لا يعتبر ان الدين هو العلاقة مع ذلك الله الذي يشرف على علاقات البشر في ما بينهم، بل مجرد مسرحة سياسية. وألدّ اعدائه لم يكونوا الانكليز

والفرنسيين انما العثمانيين. اولئك، وهم ايضاً مسلمون، لم يعرفوا ان يستخدموا، على غرار الغربيين، القوة السياسية التي يمثلها الدين. لقد حوّلوا الاسلام طبعاً عن دعوته الاولية، لكن طريقتهم في استغلالهم اياه بدت اكثر فأكثر مغلوطة تاريخياً. بالنسبة الى الافغاني كما الى كل القوميين الشرقيين آنذاك، كان الغرب حليفاً في معركته ضد العدو المهترىء، الرجل المريض، هذا الشرق المنهك، الفاقد أمله في البعث مجدداً. كان الشاعر العراقي معروف الرصافي قومياً، لاعثمانيا . ولقاء ت. إ. لورنس بأسياد الصحراء كان امنية الفريقين ورغبتهما. بالنسبة الى الشريف حسين، كان هذا الجندي الأشقر يملك سرّ السحر الغربي وكان بإمكانه ان يوصله الى شرق يبحث عن تخلّصه من ماضيه. وبالمقابل، كان البدو بالنسبة الى لورنس يملكون سرّاً ثميناً لم يملكه يوماً الغرب: العلاقة بالواقع. لكنه، اي لورنس، لم ينتبه الى ان البدو كانوا يحتقرون ما كان يعتبره هو فريداً من نوعه. كان سوء التفاهم كبيراً بين لورنس والبدو. لقد اكتشف هذا الشاعر في الواقع ما لم يستطع الشعر الإتيان بمثله. اما السياسيون فاعتبروه اداة. كان الثمن باهظاً لتحقيق هذه الرحلة في بلاد الواقع. وحياته كانت بالنهاية هذا الثمن. عند نهاية الحرب العالمية الاولى، لم يفهم العرب ان اولئك الذين زوّدوهم بأدوات التحرير، تمركزوا اسياداً جدداً عندهم. فبتوجيه من الانكليز والفرنسيين، دخل العرب عالم المسرحة وفي نيتهم ان يصبحوا اسياد مسرحهم حتى ولو كان مستعاراً. ان مواجهتهم مع الغرب أجبرتهم على نسخ اكثر فأكثر مسرحهم عن مسرح اسيادهم الطامعين الجدد. ان انصار الاسلام تصدوا للغرب بعنف، رافضين اياه في كليته. لكن الغرب لم يستطع ان يترجم الدين الاسلامي بحسب معاييره (الغرب) . وكان أن انقطع

انصار الاسلام عن الواقع في عصر الصناعة، اذ لم يتمكنوا من اعادة خلق العلاقة بين انسان الصحراء والواقع. فاضطروا الى مسرحة علاقتهم مع الآخرين، واقتصر الايمان على استحالته الى اداة نشاط سياسي واجتماعي. وهكذا، فان مفارقتهم التاريخية تجعلهم "مِلّة" تؤدي ادواراً مسرحية. انهم يحملون رغماً عنهم قناعاً وهذا القَناع ينتمي الى واقع عفى عليه الزمن.

شيئا فشيئاً راحت جامعة العروبة تحل محل الجامعة الاسلامية. ان التاريخ السياسي لمنطقة الشرق الاوسط بدءاً من "النهضة"، يتمثل بتلك المحاولات لاستيعاب الايديولوجيات والانظمة السياسية الغربية. في العراق وضع الانكليز ادارة منسوخة عن ادارة لندن. لصناديق البريد الالوان والاشكال ذاتها في بغداد وفي ليفربول. الوزراء ينتخبهم الشعب ويحاسَبون في البرلمان. ولكي تتأصّل هذه التقاليد دون ان يتعرض البريطانيون لخطر كبير، ولكي تعمل الآليّة التي انطلقت، بحسب مصالح المحتلين وقد سحبوا جيوشهم من بعض القواعد، عينت لندن مستشارين بريطانيين في المراكز الادارية العراقية. الوزير يوقّع و المستشار يقرر.

في لبنان، الفرنسيون يتصرفون بشكل مغاير. انهم يديرون البلد مباشرة، وعندما اعترفوا باستقلاليته، عينوا في مراكز القيادة اناساً اخلصوا للنزعة الكونية الفرنسية. ولا تُعتبر على اية حال الحضارة الفرنسية كشيء غريب أو أجنبي. وذلك بسبب الانتماء المسيحي لدى قسم كبير من الشعب اللبناني. لقد اختار اولئك الفلسفة الكونية. والغريب في الأمر انه لا يوجد انفصام في هذا البلد بين الثقافة العربية والثقافة الفرنسية، بل انه وجد كتّاب جمعوا بين الثقافتين كسعيد عقل. وكانت مهمة خطرة. فالنزعة الكونية

الفرنسية لم تحكم على اللبناني البقاء، ابداً ودائماً، بالنسبة الى الغرب، في وضع الانسان الاصلي البدائي. ايضاً، الوجود البريطاني في مصر لم يمنع النخبة من الانتساب الى الفلسفة الكونية الفرنسية والاتصال بالغرب بواسطة فرنسا، ويعود سبب ذلك بدون شك الي وجود عدد كبير ومهم من المهاجرين اللبنانيين في البلد. ولكن اكتشاف الغرب لم يرافقه اي نقد للذات. كان يجب تجميل الماضي لكي ينسجم مع الاستقبال المخصص للغرب. على الرغم من كل شيء، فالادوات الايديولوجية التي كانت مناسبة للتصدير لم يكن جائزاً استعمالها الا في اطار غربي. وهذا الاطار كان يجذب النخبة الشرقية الجديدة المتعطشة الى السلطة اكثر مما هي متعطشة الى نظرة مغايرة الى العالم، والى اعادة اكتشاف العلاقة مع الواقع. لكي تحافظ المسرحة الغربية على بعض فعاليتها، كان عليها خلق واقع تخيُّلي أو وهمي. لقد انشأوا حكومات ومؤسسات برلمانية لتبرير الجهاز الايديولوجي الذي كان يسمح للنخبة الشرقية ان تحتل مكانها او ان تطالب به. كانت تبدو البرلمانية الغربية طقسية من دون دعامة ماضية او حاضرة، وكأنها لعبة ألغي منها العنصر الدرامي اي كانت، بكلمة اخرى، مجرّد تسلية، لكن تسلية ليست راضية على ذاتها. بالنسبة الى النخبة الطالعة من الجامعات والمؤسسة العسكرية، كان هذا الجهاز سهل المنال يؤمّن لهذه النخبة إستمرارية الحكم، كانت المؤسسة العسكرية بمثابة اداة ذات فعالية مباشرة اذ يُعتبر وجودها التبرير الوحيد في غياب الايديولوجيات. فالنخبة تعتبر القومية الزمام المثالي. انه يربطها بماضٍ مبتكر من جديد لكي يثبت حاضراً مركّباً بتصنّع الى جانب واقعٍ مطمور تحت عبء ايديولوجية كانت تثير الانفعال وتسمح بتصريف هذا الانفعال.

وهكذا صار لدى الشرق مسرح: القومية العربية. ولأن البريطانيين ادركوا هذا الوهم وفعاليته، فكّروا بكيفية استغلاله لمصلحتهم. ولذا كانوا أول من حثّ على إنشاء جامعة الدول العربية.

الايديولوجية السياسية التي تستمر هي التي تعطي السلطة السياسية ترابطا دراميا. ان تغييرها ليس الا علامة على تحويل دعامة النظام السياسي المسرحية. من هنا تأخذ المسرحة الايديولوجية طابعاً مبهماً، زائلاً ومتبدّلاً عندما لا تعكس واقع السلطة السياسية. لقد جذبت النازية في عزّ انتصارها الشبيبة المثقفة العربية، كما ان انهيارها بالمقابل جعلها تختفي تلقائيا من الافق العربي: فالغرب غير فعّال لا يستطيع ان يكون مثالاً. ونكاية ببريطانيا العظمى وفرنسا كان العرب يلجأون دائماً الى الغرب، اي غرب، بحثاً عن ادوات نضال وتلاحم درامي في آن. فلا نتعجب مثلاً اذا رأينا في نهاية الحرب العالمية الاولى ان مبخّري هتلر من العرب قد تحولوا الى تلامذة لستالين.

ثم ان العرب تُركوا يتدبرون امورهم بأنفسهم مع اجهزة مسرحية فقدوا سيطرتهم على محركاتها. ورثة ستالين لم يعودوا مؤلّفي المسرح المطَمْئن، المؤلّفين البعيدين والمَجيدين، بل صاروا ممثلي السلطة القائمة الذين بإمكانهم ان يوزّعوا اسلحة وعتاداً بمعزل عن اي ايديولوجية. ان مسرحة العروبة لم تكن نتيجتها توحيد العرب. فالملوك والديكتاتوريون العسكريون دافعوا عن المصالح الخاصة بمنطقة او قطر دون آخر، مقنّعين كل على حدة بقناع الوفاء للعروبة ولاعنين في آن الخصوم "الخونة". المسرحات الايديولوجية التي يستعملها كل حاكم لتبرير سلطته شرعاً، لم تمنح النظام السياسي عمراً طويلاً اذ كانت مبهمة وهشة.

كنت قبل سنوات اتنزّه في شوارع القاهرة والاسكندرية، واذ حوصرتُ برايات تتغنى بحسنات الاشتراكية. وكأني بها وجدت قوة الكلمة المكررة التي تجعل من الأيات القرآنية المدوّنة في الاماكن العامة حاجة طقوسية. فمع الشعارات السياسية نصبوا ديكور مسرح فارغ، حيث لا ممثل ولامُشاهد. لم تعد الكلمات تمثل شيئاً. عندما يمارس السياسيون العرب السلطة فانهم يستخدمون اللغة الايديولوجية الغربية إما للعودة الى البلاغة القديمة، وإما لمهاجمة الخصوم، مع انهم على اية حال لايتوانون عن القائهم في السجون او عن اغتيالهم. انها لعبة مسلّية للعقول المتمرسة على الديالكتية، لكنها لعبة عبثية تلك التي يمارسها الصحافيون الغربيون عندما يحلّلون الخطابات السياسية والمقالات الافتتاحية القادمة من العالم العربي. طبعاً، من خلال قناع المسرحة الايديولوجية نلاحظ احياناً وجود الخلايا، الصداقات، الانتماءات العشائرية والأمانة العقائدية. والمسرحة لا تتغير بمجرد تغيير في الديكور. ومأخذ العرب الشديد على اسرائيل، هو قدرتها على استيعاب المسرح الغربي والتصرف به بحرية، وحتى جعله درعاً لها. ولكن على الرغم من المظاهر، فالحقيقة مختلفة اذ لا تستطيع اسرائيل ان تضطلع بالغرب دون ان يكون البتر ثمناً لذلك. في بلد حيث الشعب لا يتخلّى بسهولة عن الشرق، هناك من هم شرقيون اصلاً، وثمة من لم ينسوا ان اليهودية اثبتت لأوروبا العدائية ان الشرق الأولي غير قابل للهدم على الرغم من الهزيمة. واذ مع الغرب يظهر عصر الاحتقار. فيجب تمدين اليمنيين والمغاربة والاكراد. وعلاوة على الرياضيات والفيزياء، يجب تعليمهم فن الطبخ البولندي لتحريرهم بذلك من عبء البدائية الشرقية. كلما اثبتت اسرائيل غربيتها كلما اتجهت نحو قلة الراحة.

ليس تنافس المصالح ما يفرّق بين اسرائيل والبلدان العربية، بقدر ما هما اسلوبان في تعطيل الواقع واستقبال الغرب بما يقدمه من مسرحات لأقتباسها.

الثورة الاميركية بدأت "بحفلة شاي"، (وهو التمرّد الذي حصل في بوستن). انه رمز يتطابق والاسباب الحقيقية للمواجهة التي حدثت بين مهاجرين انكلو – ساكسونيين والوطن الأم. لم يكن في نيّة "الحجّاج" عندما نزلوا على شواطيء القارة الجديدة، ان ينكروا المسرح الذي تأسست عليه الامبراطورية. اما الخطايا التي ارتكبوها فكانت من فرط وفائهم. كانوا جذريين (راديكاليين)، ومأخذهم على الامبراطورية انها استمرّت داخل مسرحها. كان اولئك الطهريون يبحثون عن المسرحة التي يتغذّون منها في صفائها الاصلي. التابع لله يؤكد سلطة الفرد بمنحه الوسائل لإنشاء العلاقة مع الله بعيداً عن تدخل واقع مبهم يدمّر الصفاء. لقد وجد الحجّاج أنفسهم داخل ديكور بُني قبلهم ولم يختاروه. الطبيعة الغزيرة والغنية ازعجت الهدف الذي وُضع مسبقاً وبدت للوهلة الاولى حليفة الغريزة المشنّع عليها. كان يجب السيطرة عليها واتلافها عند الضرورة، لاخماد قواها الهائجة. ولكن بإسم اي مسرحة موحّدة؟ الملكية؟ الامبراطورية؟ أو ليس هذا التابع سوى امتداد للتابع المؤسَّس اصلاً في لندن؟ يا له من تناقض عميق. في هذا الديكور الجديد، لم يعد المسرح القديم يقوم مقام الوساطة بين الانسان والطبيعة وبالتالي بين البشر في ما بينهم. ان حرية اتلاف هذه الطبيعة، واحتلال قارة بكاملها وسرقة ثرواتها، اعطت آلاف الحجاج، وهم مغامرون بسبب انعدام القضية، حسّ الوجود الجماعي. وحتى لو لم تكن العلاقة المباشرة مع الواقع هي التي تربط في ما بينهم، بل البحث عن مسرحة

جديدة، فهذا لم يكن مهماً. العقبة الاولى كانت مسرحة قديمة وغير ملائمة، لم تقدّم لهم لا الادوات اللازمة لأتلاف الطبيعة، ولا الوسائل الضرورية لإنشاء علاقة واقعية مع هذه الطبيعة. مما يعني ان مسرحاً جديداً كان سيطلع من الارض الاميركية. وهكذا، فالمغامرون وجدوا قضيتهم: لقد اصبحوا اميركيين بإنشاء مسرحهم على مسرحة مزدوجة. مسرحة الفرد البريطاني ومسرحة النزعة الكونية الفرنسية. في هذه الديموقراطية الجديدة، كل فرد يتمتع بالحقوق ذاتها كما انه يملك الحرية ذاتها في اتلاف الطبيعة. الا انه يجب اعطاء تلاحم ما للآلاف الذين هم في صراع مع الطبيعة البرية. فبدأوا بمقارنة سكان هذه الارض الاولين بعناصر الطبيعة. وبما ان اولئك البريين لايستحقون قدراً سوى قدر الطبيعة التى آوتهم، فكان بإمكان المحتلين ابادتهم براحة ضمير.

لقد وقف المحتلون في صفوف متراصة. وان حصول اي سهو كان سيكون بمثابة عمل شيطاني، وتحالف مع الطبيعة وإضعاف في المسرح، هذا المسرح الذي ما إن طلع حتى صار قويا. لذلك كان هناك قانون صارم ينظّم التقاليد. كان صارماً بقدر ما كانت الطبيعة تدعوهم الى اللهو. وكانت المسرحة المزدوجة مستمرة، جاعلة التناقض الاساسي في المسرح الاميركي اكثر حدّة. من جهة، كان المسرح الفردي يسمح حيث الفرد سيد بأن يذهب كل انسان بمغامرته الشخصية الى اقصاها. لكن من جهة اخرى، كان المسرح الجماعي يسجنه ويجبره على التخلي ولو جزئياً عن سيادة هدفه الشخصي. الصدمة حدثت عندما فجّرت الجماعة سيادة المسرح الفردي وتلاحم المسرح الجماعي في آن. كل جيل من الاميركيين احدث نقطة ترابط لدمج الجماعات في مسرحة مشتركة: مِصهر،

اندماج، وتعددية ثقافية. ومع ذلك، فقد تكوّنت الجماعة على الرغم من محاولات المسرحات الجماعية. انهم يزعمون ان كل فرد هو سيد مسرحه، لكن البروتستانتي الابيض سيعيش مسرحة حياته الاميركية بطريقة مختلفة عن الكاثوليكي الايرلندي، والكاثوليكي الايطالي شكلٌ مسرحي مغاير عن اليهودي. ان الذين انتبهوا عن وعي او غير وعي الى تناقض هذه المسرحة المزدوجة الاساسي، حاولوا اكتشاف نقطة تلاق، انسجاماً ما. ولكي يتحقق هذا كان يجب على الوعود الجماعية ان تُنفّذ على الصعيد الفردي، فتتكافأ الفرص بين الايطالي والانكلو- ساكسوني البروتستانتي.

لا نستطيع ان نقارن حالة الاسود بتلك المستويات المسرحية. لقد استورِد كأداة ثم اقتصر على كونه اداة من أدوات الطبيعة. لكنه ما ان اصبح ذا ارادة حرة، حتى شكّل عنصراً معادياً للأخر، لا حليفاً له ضد الطبيعة، سلاحاً لمواجهة الاكتساح والاتلاف. وكلما اثبت الاسود حريته، أُشيرَ اليه وكأنه قوة شريرة، وعُزل كأنه تدفق غريزةٍ عمياء، لا سيّما وانه يحمل على وجهه علامة مميزة لعِرق مخيف. صحيح انّ الانكلوساكسوني يحتفظ بحق الأولوية، الاّ ان المسرح الجماعي يسمح لأفراد منعزلين بأن يصيروا اعضاء في الجماعة المميزة شرط ان يغيروا مثلاً اسماءهم واحياناً دينهم. وهكذا، فاليهودي "غولدفاسر" يصبح البروتستانتي "غولدواتر". اما الذين ما يزالون يحتفظون بروابطهم العشائرية فعليهم انتظار دورهم. مع دخول عائلة "كندي" الى المسرح، دائرة السلطة ارتخت، اذ اشترك الايرلنديون. فالحركة ذات اتجاه واحد، ولا عودة الى الوراء. ونرى مثلاً بعض المرشحين الى نيابة الرئاسة يغيّرون اسماءهم لينسى اصلهم اليوناني والبولوني امثال " انيو" و"موسكي". اذا كان الأمر

يتعلق بترقية جماعة ما، جماعة بكاملها وقبولها من قِبل الاكثرية، فالنتيجة لا تكون انقلاباً كلياً فحسب في هيمنة الجماعة او خسارة جزئية من امتيازها، لكن ايضاً اعادة طرح مسألة مسرحها بل إلغاء هذا المسرح. لنتخيل اميركيا من اصل يوناني. فهو يؤكد اصله ليشعر بالأمان معلناً ان هذا الاصل رمزٌ من الماضي. بل ايضاً يؤكد انه يجب الا يُنكر الاصل لأنه يختفي خلسة في الحنين. وفخره في ذكر اصله لن يكون اذاً سوى ضمانة له لأن وفاءه غير ذي موضوع، فارغ، مسرحي. اي جماعة يونانية ليست في طريقها الى الزوال داخل الفولكلور والوفاء الاستعراضيين؟ وكأننا امام انقلاب حضارة بأسرها، وهكذا انقلاب لايحدث سراً، في الصمت.

عندما لا يعود الفرد يشعر بالحاجة الى الارتباط بالواقع بواسطة مسرح فردي او جماعي، فهذا يعني انه انشأ علاقة مباشرة مع الواقع، وانطلاقاً من هنا يكون قد خلق الرابطة. فتفقد عندئذ الجماعة خصوصيتها الاثنية او الدينية او الاقليمية، لتصير انسانية كونية. اما مميزاتها فنتيجة الموافقة الضمنية. وتتكوّن الرابطة، في هذا المعنى، من مجموعة اناس يتعاهدون على العيش المشترك بدون وساطة المسرح. اننا نبالغ. فالحاجة الى المسرح ملحة وحاضرة. البعض يسمح لنفسه هذا الترف، اذ الترف خاص بالاثرياء الذين يستطيعون خلق هكذا رابطة اصطناعياً. لكن "الهيبيز" سرعان ما تحولوا، عبر اكثرية المشاهدين الماجنين او العدائيين، الى مهرجين والرابطة التي انشاؤها طوعاً، انقلبت مشهداً بكل وضوح. انهم محصورون في وضع الاقلية، واعتراضهم، لأنه غير فعّال، يبدو خليطاً من الهامشيّة ولايستطيع قلب نظام مسرحي قائم اذ لا يواجهونه الا بمسرحة اضعف، وهي اضعف لأنها قبلت بأن تكون مسرحة.

المسرح الفردي ينحسر امام صعود التقنيات التي انشأت التماثل في مجتمع يغتني. فكان الهروب من أكواخ المدن الملوثة للالتجاء الى بيت صغير تنقّي جوّه حديقة من الخضير. وسرعان ما بدت الضاحية كوخاً مهوّى لكنه خانق في آن. على الرغم من مظهرها المكين، فالعلاقة بين الانسان واخيه وبينه والطبيعة تضيع اكثر فأكثر في الحلم و الرغبة. فتحصل العودة الى المدينة، الى قمم البنايات، التي بترفها الصارخ تُنسي، ولو لأمد قصير، اكواخ الماضي والاكواخ المجاورة.

عبر تعرجّات المسارح الجماعية والفردية، فان الجماعة تستمر، كتذكير لعلاقة لم تُبلَغ، حلم بعالم يستطيع ان يخلق أخيراً الرابطة. فيعيدون بناء "الغيتو". انه برّاق. ما من احد يجبر الايطاليين على العيش معاً، كذلك بالنسبة الى اليهود واليونانيين والبولونيين. انهم احرار في الاختيار. لكن ما هو بديل "الغيتو"؟ انه الغفلية والهامشية. لكل مدينة كبيرة شارع الاجانب، الشارع المبرقش والملوّن. والسيّاح لا يعبسون في" غرينتش فيلاج" عندما تمرّ امامهم امرأة سوداء برفقة ابيض ملتح وعارضاً من خلال ملابسه الحدود التي تفصله عن المجتمع. هنا تلتقي كل الاقليات، توحدها الارادة ووعيها بوضعها. اقليات جنسية ايديولوجية وإثنية. ان هذا العصيان، سواء كان واعيا ام لا، يجعل من اولئك المنبوذين الطبقة التي تبحث بشدّة، ولو من تحت، عن اثارة ما يشبه الرابطة وليس الرابطة بالذات. ان هذا الخليط من غير المتكيّفين لا يزعج على الاطلاق طمأنينة الاكثرية التي تسكن "الغيتو". انه اي الخليط في الاكثر يطمئن بعض اعضائه، اولئك الاعضاء الذين «يختارون» ما فُرض عليهم. لو ارادوا لذهبوا وانضموا الى صفوف المتشردين. الا

انهم لا يريدون ذلك! اذ يدركون انه تنكّر غير نافع. "فالغيتو" ما زال افضل لأنه يؤمّن الرفاهية وراحة البال.

مازالت الجماعة مستمرة لأن المسرحيات الجماعية والفردية لم تعد ملائمة. لقد اصبحت غير فعّالة. لكن ليست هذه الجماعة سوى تذكير ضئيل، لا قيمة له، بجماعة محتملة. يؤكدون انهم اميركيون مثل الآخرين، انهم يحيّوون العلم ذاته و قانون واحد يحمي الجميع، حتى لو عبد الله كل على طريقته وكان يفضل بعض المأكولات دون سواها. ليسوا بحاجة لأن يكونوا يهوداً لكي يحبوّا النبيذ الطقسي، "فانيشيفيتز" وبإمكانهم تناول الخبز بدون خميرة طوال السنة. اصبحت "البيزا" و"الشوب سوي" طبقاً وطنياً مثل "الهمبرغر" و"الفرنكفورتر". كل هذا من شأنه تقليص الجماعة لجعلها مجرد حدث فلكلوري بالنسبة الى الأخرين، واغراقها في حنين فارغ من الوفاء الحقيقي. كل اميركي يعلم، بوعي او بدون وعي، ان المسرح الفردي لا ينفذ الى المسرح الجماعي، واذا حدث ذلك، فانتسابه الى المسرح الجماعي يكون بدوره مسرحياً. اذا كانت النازية مسرحاً وفولكلوراً، فالعلاقة كانت بين الالماني وهذا المسرح حقيقي. لم تفصل اي مسافة بينهما. ومما لا شك فيه ان هذا حصل على حساب واقع الانسان بالذات. ومن الطبيعي ان يكون "بريشت" قد اهتم بخلق المسافة داخل المسرح في وقت كانت هذه المسافة ملغاة من المسرح الهائل، اي المجتمع.

الايديولوجية لا تملك في الولايات المتحدة الاميركية هذه القوة المهيمنة. ولما حاول "ماكارثي" ادخالها، اصطدم بالمسرح الفردي الذي لم يرد الاميركيون التضحية به. ان هشاشة انتساب الاميركيين الى المسرح الجماعي لم توقع المشروع "الماكارتي" في النازية،

التي تفترض موافقة ضمنية من قبل الشعب بل اوقعته في الازعاج البوليسي ومحاكم التفتيش السيئة الذكر.

يمكننا القول بان الفضل في دينامية المجتمع الاميركي عائد الى التناقضات ذاتها التي تشلّه اكثر فاكثر. واذا كانت هذه الدينامية تتحرك بلا نتيجة فلأنها تفضي الى الرفاهية المادية التي تبعد الانسان عن الواقع. ان تكديس الاشياء والثروات لا يمنح العالم اي معنى. وتمسكهم بالجماعة ليس الاتعبيراً عن الخوف من الفراغ. لكنهم عندما يؤكّدون انتماءهم الى الجماعة، يفعلون ذلك بفخر ناشز لأنهم يعلمون ضمناً ان الجماعة ليست نقطة انطلاق لرابطة جديدة، بل بقية مخزية من رابطة حُكم عليها بالزوال. الاسودً يعيش هذا التناقض بطريقة مأساوية. وحتى عندما يحمل اسم "وايت" واسم "كينغ" فلونه يعزله داخل جماعة لا تعرف من الواقع سوى الظلم الذي تعيشه، لأن العداء الخارجي لا يخلق لدى الجماعة معنى الرابطة، الا اذا كانت الجماعة تملك ثروات داخلية تؤدي الى الوعد. والاسود يدرك ان اميركا لا تستطيع ان تكون وعداً له، فيبحث في افريقيا عن معنى للونه. ان اليأس يفجّر، في الغضب والعنف، ارادة اللجوء الى اللون الذي استحال بالنهاية "غيثو" حقيقياً. عند هذا المنعطف، بدأ الاسود يحلم بتأسيس رابطة، بأن ينجح حيث فشلت الحضارة البيضاء. ان الصعوبة التي تشعر بها الولايات المتحدة في تثبيت مكانها في العالم تنبع من ركاكة مسرحها، وبالتالي من الريبة التي تحيط بانعكاس هذا المسرح خارج حدودها (الولايات المتحدة). طبعاً انهم يستطيعون عرض المسرح الفردي كنموذج لبنية اجتماعية مستعدة لأن تثير دينامية تحقق احلام الرفاهية. اننا نعجب بسيارات الاميركيين وببرّاداتهم. فنقلّدهم ونبلغ الطريق المسدود ذاته.

ونتمرّد على هيمنة نرغب فيها، نرفضها لأنها تأتي الينا فارغة اليدين، بل لا تعرض علينا الا اشياءها، فارغة من الوعود، كما انها تمنعنا عن الانعتاق من التاريخ الذي فرضه الغرب. وماذا عن الاحلام؟ انها تبيعها بدون ادعاء، تعرضها بفظاظة، كما هي. هوليوود لا تصدّر الارتفاع الروحي.

الاوروبيون يغضبون ويفرحون في آن، عندما يلاحظون انه ليس لأميركا سوى مواد الاستهلاك لكي تقدمها للعالم. واذ بهم يسخرون منها. وغضبهم حاد بقدر ما هو عاجز. انهم لا يملكون بعد الأدوات التي تغدقها اميركا على محميّاتها. فلا يبقى لهم الا ان يقدّموا كلمات فارغة، اذ المسرح الذي كانت تعبّر عنه تلك الكلمات لم يبق منه الا الاقنعة. لقد توارت الامبراطوريات من امام القوى الجديدة والمسرح الذي كان يمنحها ترابطاً وتبريراً لوجودها انهار كأمر تافه. انكلترا لا تزعم حتى ادارة الكومونولث. كل ما تريده، ان تكون عضواً فيه ذا امتياز مع حق البكورية. وفرنسا تعرف جيداً انها لا تستطيع ان تكون المركز الوحيد للفرنكوفونية كما انها لا تريد ان تكون الوحيدة في عملية نفخ الحياة للفرنكوفونية كونها لا تملك الوسائل اللازمة لذلك. حتى رجعة الشيوعية اقتصرت على التأكيد على العظمة الروسية. الغرب استنفد احلامه ومسرحه لم يعد يقوم مقام الوساطة لشعوب تفتحت للحضارة الصناعية، لأنه عاجز امام تناقضات الغرب بالذات. ومع ذلك فلا يستطيع الأخير تصدير اشيائه وتقنياته بدون الجهاز الدرامي الذي سمح لهذه الأشياء ان تكون وان تتطوّر. مسرح الغرب اذن يتحول الى محاكاة هزلية عندما ينقل الى املاكه القديمة ومحميّاته. في "أكرا" تتحوّل العملية البرلمانية البريطانية الى لعبة كلامية، والكونية الفرنسية تلقى صداها في

الزنوجية والكومونوقراطية. والمحاكاة الهزلية المفروضة بشكل مسرح سرعان ما تستحيل اضطهاداً. ان رؤساء الدول الافريقية الجديدة يقيمون في منازل الحكّام الاستعماريين السابقين ويلقبّونها "قصر الرئاسة". اما تنقلاتهم فيحيطونها بأبهة هزلية. وفي المناسبات المهمة يفرضون على نخبتهم ان تتحوّل الى ممثلين. فسلطتهم تفقد سحرها اذ تقتبس الاساليب الاجنبية. الا ان الشعب يدرك جيداً ان الاسياد الجدد لا يستطيعون ممارسة سلطتهم بدون تدخّل مسرحة مستعملة.

ان هذه المسرحة المستعارة هي التي تتسلّط كأداة معركة في وجه اصرار المسرحة الغربية المباشرة. فالغرب الذي انهكته التساؤلات والتناقضات، يواجهه شرق، هذا الشرق الذي بعث مجدداً، بصورة شاحبة عن مسرحته الذاتية، كاريكاتور التلاحم المضمحل. اننا نشاهد لعبة اشباح. ان مأساة الشرق الجديد تنبع من عجزه عن انعتاقه من القبضة الغربية، فلا ينجح، بل يتحول غرباً من الدرجة الثانية. من ناحية اخرى، يكتشف الفعالية الغربية في وقت يجعلها الغرب موضع ريبة ليلاحظ من ثم وبقلق كبير ان هذه الفعالية افضت الى الطريق المسدود والى انكار الانسان. علاوة على ذلك، فبلدان الشرق الفتية سرعان ما ادركت انّ تبنّي المسرحة الغربية لا يعني انها اكتسبت تلقائيا" فعالية هذه المسرحة. ما عدا اليابان طبعاً التي لم تتمكن من تبني المسرحة الغربية من دون ان تتبنى أيضاً الفعالية الغربية. و امام مسرحه الذي تحول بالاحرى الى محاكاة هزلية ينتبه الغرب الى هشاشته ووقتيته، مما زاد ريبته.

اولئك الاوروبيون الذين انكروا قبل ثلاثين سنة الاستعمار انما فعلوا ذلك بإسم القيم الغربية. صحيح ان سلطة مسرحهم فقدت

بعض سيادتها، لكنها كانت ما زالت حاضرة. النازية كانت المحاولة المأساوية واليائسة والقاتلة لتجديد المسرح الغربي. اما الشيوعية كما تبنتها روسيا فاقتصرت على كونها اداة مطلقة وقاسية واستبدادية لإمتلاك المسرح الغربي. اما الصين فدانت باسم الشيوعية الشرقية هذا المنتسب الغربي الجديد: الاتحاد السوفياتي. كان اوروبيو الثلاثينيات، اللااستعماريون، يعتبرون انفسهم الضمير الغربي الحقيقي، ولم يتخلوا عن حلمهم في تمدين الشرق. كانوا مقتنعين بأن الشعوب البدائية بحاجة الى دعمهم. وكانوا يساعدونها بضمير خلقي يدرك عظمته وتفوّقه، اضافة الى الفضول الايكزوتيكي. وهكذا، من خلال هذا الضمير نوى الغرب ان يستمر. النازية، الحرب، انهيار الشيوعية والامبراطوريات، كل هذا زعزع اساس المسرح الغربي. ومن ثم لم يعد الغرب مستعداً لأن يجلب للشعوب اليتيمة حضارياً حضارة لا يؤمن بأنه يمتلكها بعد. وماذا يحصل اذا كان لدى الحضارة الايكزوتيكية، على رغم كل شيء، ما يستحق التوقف عنده واذا كان البدائيون يملكون الحقيقة، تلك الحقيقة المفقودة؟ وبعض الجماعات الصغيرة تنصب "الزن" ونوادر صوفية – صحية اخرى كمسرح بديل. لكن هذا لا يجذب الا اقلية هامشية. الاميركيون الذين ورثوا مع الروس الامبراطوريات القديمة للحفاظ على الوجود الغربي في الشرق، لم يفعلوا ذلك بإسم التلاحم المسرحي. ان مشروع تحركهم لا يمتلك اي قاعدة خلقية ولا أي تبرير درامي. لقد تراجعت روسيا عن تصدير الشيوعية مع تصدير اسلحتها وجرّاراتها. ولم يفكّر الاميركيون يوماً ان دستورهم قد يصلح نموذجاً لبلد آخر. فتحدث المقايضات بفضل الملايين تحت شعار التنمية والنمو. اطلقوا مشاريع بناء السدود واعطوا

القمح مجاناً للجائعين على امل بيعهم اياه يوماً ما. يقبل الغرب دوره المختصر هذا ويرضى بالاّ يتمسك بعد الآن بمهمته التمدينية، على الرغم من ان حكّامه يعلنون، لكن بدون اي اقتناع، بان التنمية التقنية سوف تجرّ معها انبثاق الحضارة. كيف الايمان بذلك وهذه الحضارة سائرة نحو الافلاس تحت عبء النموّ المطرد والقوة التقنية؟

وها هي المسألة تعود الى حيث بدأت. نعود الى العصور البرية أو الوحشية. مواجهة الشعوب تحدث تحت تأثير القوة وتبادل الممتلكات. الغرب فقد ترابطه ولم يجد بديلاً لمسرحه. وفيما يبكون حلماً، وفيما ينتظرون انبعاثاً روحياً جديداً على عتبة يوتوبيا غير معلنة بعد، فشل الانسان في اقترابه من عصر الرابطة — الجماعة. ولم يربح الواقع إذ خسر المسرحة أو البهرجة الظاهرية.

الممثل والديكتاتور

لكي يقف الشعب على المفاسد التي كان ضحيتها، فتح امامه النظام الناصري قصور الملك فاروق. لدى زيارتي احد هذه القصور اندهشت للترف والبذخ وعتاقتها التاريخية المثيرة للشفقة. ولكي ينعم كلياً بالرفاهية، وهو واثق بأن القبض على حقيقة السعادة يمرّ عبر التخمة في الترف، توجّه العاهل المصري، ولم يكن لديه خيار آخر، الى متاجر باريس حيث اشترى المنتجات التي صارت بعد عشرين سنة سهلة المَنال بالنسبة الى المحاسبين والبائعات في المخازن. الا انه كان دائماً يختار المقياس الكبير. اذا قلنا ان فاروق كان ينقصه الذوق، وان تهذيب هذا الذوق لا يتخطى تهذيب الطبقة الوسطى، فاننا نكون قد جهلنا ماذا كانت السلطة تعني له. وكان بامكاننا ان نتسامح معه لو جمع لوحات ثمينة او تماثيل هندية. للأسف، الأشياء الفنية الوحيدة التي كانت تثير اهتمامه كانت اللُعَب الايروتيكية.

كان فاروق ينتمي الى عالم حيث السلطة تعني علاوة على النفوذ المطلق، توفير ما يمكن ان يضيف شيئاً ما الى الحياة.

بمقدار ما نلقي نظرات شفقة ونهتف غاضبين امام ترف يبدو حزيناً حين يقتصر على ان يكون ديكوراً، في حين انه مخصص بالاساس الى الاستهلاك، بمقدار ما نُعجب بجمال القاعة الصينية الثقيل في قصر شونبرون. والحال انه في هذه الحالة كما في الاخرى، فان الأمر يتعلق بواقع استحال فولكلوراً، برموز سلطة لم تعد تمارَس، على الأقل في ما يتعلق بالاشكال التقليدية التي يستندون اليها. فنجد انفسنا غاطسين في عوالم تتناقض بسبب المسافة الفاصلة بين الواقع

والسلطة. ان العاهل الشرقي بدوي يستقر في ارض الميعاد. لذا تمنحه سلطته على الارض ما لا تستطيع الرعية تذوّقه الا في الفردوس. وهو يتسلم هذا الامتياز من الله ذاته. فالإسلام لم يفرّق بين السلطة الزمنية والروحية. ان زيادة الحياة لا يُحصل عليها بالتحالف مع الطبيعة للتمتع بخيراتها، بل بالخضوع لله الذي يمنح الطبيعة بمثابة هبة. الملك لا يبني اذن قصوراً جليلة ومحصّنة، لا يشبّه سلطته بسلطة العناصر (الطبيعية)، ولا يرمز الى هذه السلطة بالسيطرة على ثروات الطبيعة. وانما في حرم قصره يرتب قاعات تسمح له باستهلاك الحياة اضعافاً مضاعفة . ان هذه الهياكل المنصوبة للاحتفاء بالملذات لهي بطبيعة الحال زائلة. لهذا السبب لم يترك اي ملك عربي قصوراً للاجيال اللاحقة ما عدا في اسبانيا، لكن حتى هذا كان قد حدث في الغرب! لقد كانوا يستهلكون الحياة دون سعي منهم الى تحويلها الى ديكور.

بقدر ما ازعجني قصر فاروق، ازعجني قصر "شونبرون" بعتاقته التاريخية وقلة ذوقه. واعني بقلة الذوق الجمال الذي لا يطلع من الواقع، بل هو ديكور يعرض نفسه وكأنه الواقع، هو تصنّع مقبول ومسلّم به، البديل الذي ينفي الأصيل، انه الشيء الخادع الذي يفضّلونه على التعبير المباشر. في قصر "شونبرون" نجد ان الفن الصيني مفرغ من محتواه. لقد حاولوا طبعاً إلغاء المسافة التي تفصل بين تحفة قادمة من الصين وبين مقر الامبراطورية. الا انهم بذلك البسوا القصر ديكوراً غريباً ابرز طبيعته المسرحية. ليست الثروة هنا أبّهة يستخلصون منها الاشباع الحسّي المباشر، بل هي مشهد الامتيازات التي تمنحها السلطة للبعض والتي لا تستطيع الرعية بلوغها. اذن، يتميز الملك بنوعية الديكور الذي يقيمه وليس بنوعية

الحياة. وهكذا، فان للامبراطور مقعده الدائم في الاوبرا". فإذا كان القصر لا يعرض بذخه الا لذوي الامتياز، فان الاوبرا كانت بالمقابل الخشبة التي تجري فيها مسرحيات طبقة تدّعي انما الممثلة الوفية لمجتمعها. مادامت الامبراطورية قائمة وقوية، فان هذه الألعاب لايمكن ان تدور في الفراغ. لكن الديكور يستحيل شاشة فارغة ما ان يقلع الملك عنه كمكان كان يختاره ليكتسب الواقع من خلال المظاهر. القصر والاوبرا يتوجهان عندئذ الى جمهور لا يلتزم بالانقياد لسلطتهما لأنها وهمية. بكلمة اخرى، انهما يتجردان من كل أهمية الا من الجاذبية السياحية.

لا ينشيء الملك الشرقي علاقة مسرحية مع سلطته. وذلك لأن نفوذه يتجلّى مباشرة. انه سفاح ، مستبدّ، ومؤسس مدن. انه ذو شهوانية لا تُروى. يبدو لنا فاروق مثيراً للسخرية لأنه لايملك اي سلطة على رعيته، والسلطة التي يمارسها وهمية وبالتالي مسرحية. فلا يستطيع الملك الشرقي ان ينشئ علاقة مسرحية مع السلطة دون ان يصير مُثيراً للسخرية. في الغرب العاهل يمسرح قوّته لإظهار نفوذه. لقد عرّت بريطانيا العظمى العاهل من اي سلطة حقيقية لتحصره في المسرح، رامزة عبر الأبهة لسلطة يمارسها آخرون. فالدوام هنا مسرحي والنفوذ زائل . فرنسا ربطت الحاكم بفكرة شاملة. قبل ان تؤسس الثورة الكونية الكبرى الفلسفة الكونية الفرنسية كمسرح، كان الملوك يعتقدون بانهم يأخذون سلطتهم من الله. في انكلترا حيث الفرد هو أساس الوساطة المسرحية، من الجائز ان يتحول الملك الى مجرد ديكور. أما في فرنسا حيث تزود الكونية المسرح بمادته الاساسية، يكون الملك رمز هذه الكونية ومالكها.

في واشنطن نشهد مرحلة اخرى من مسرحة السلطة. فإذا كانت

لندن لا تسمح الا بمشاهدة تبديل الحرس في قصر "باكينغهام"، فان واشنطن تفتح لنا ابواب البيت الابيض. في بلد حيث الديموقراطية تصير المفهوم الوسيط بين الفرد والجماعة، يقتبس النفوذ هذه الفكرة المسرحية ليثبت نفسه. لا يتخذ الرئيس اي شكل من اشكال الابهة. انه يلبس كأي موظف عنده، يسلّم على الجميع ويعرض في وضح النهار ثقشفاً مطَمْئناً. انه كأيٍ كان، الا انه مطالَب بان يكون متطابقاً مع مثال مواطن الطبقة المتوسطة. فهو زوج وفيّ ورب عائلة حنون. انه يشارك في الاجتماعات الشعبية ويتناول المأكولات العادية. استلم سلطته من الارادة الحرة، ارادة الاكثرية. وعهده محدد بمدة معينة. اما ما يجب ان يدوم فهو ذلك الرمز المتعلق بالانسان الذي يمتلك السلطة والذي يوكلها للرجل الذي يختاره هو. صحيح ان لا هذا ولا ذاك يملكان السلطة الحقيقية انما اولئك الذين يشغلون المراكز الحساسة في الاقتصاد والصناعة والمؤسسة العسكرية. لكن رجل الطبقة الوسطى هو الذي يهب صورته للمسرح. اذ عبر هذا المسرح تُتَرجَم السلطة التي تقوم مقام الوساطة بين الجماعة ونفوذ الحاكم.

طالما كان الحاكم يستمد حكمه من حق مكتسب منذ الولادة، فانه لم يكن قلقاً على شرعية سلطته. كان من الممكن ان ترفض هذه السلطة من قبل قوة اخرى لا تعترف بوراثة السلطة، او هي تزعم ان الماسك بها لا ينتسب الى السلالة الحقيقية. غير ان هذه القوة تظل مُغتصبة طالما لم تثبت بدورها شرعيتها. الاعتراف بأن السلطة تأتي بالتوارث، يعني ان النفوذ ينبع من الحياة ذاتها. طالما كانت قوة الانسان تقارن بقوة الحيوان، وطالما ظلت سلطته شبيهة بالانتصار الذي يحرزه ضد الطبيعة، وبقدرته على البقاء، فان الوراثة تظل تتناوب مع الاغتيال في

مراحل نقل السلطة. لقد اثبت محمد خيار الذين انقادوا للارادة الالهية من اجل التحرر من عدوانية الطبيعة التي خضعت ايضاً للارادة الالهية مثلما ذكر ذلك الناطق بإسمها على الارض. بعد وفاة الرسول، انقسم الاسلام بسبب مسألة نقل السلطة. هل على أساس الدم او الفكر تعبّر الارادة الالهية عن نفسها وتنتقل من واحد الى آخر؟ بالارث ام بواسطة الانتخاب؟ هذا الاختلاف الاساسي مازال يمزق الاسلام حتى اليوم. فما زال بعض القادة السنّة المعاصرين يحاولون الاثبات ان دم الرسول يجري في عروقهم. وهكذا فالعائلة الهاشمية تذكّر بإنتسابها المباشر الى محمد، ومن جهته رشا الملك فاروق– وهي حالة اكثر تعقيداً ذلك انه ألباني الاصل – مؤرخاً لكي يعثر على برهان ما يثبت انتسابه المباشر الى الرسول.

ان اليهودية لا تخلط مثل الاسلام بين وظيفة الناطق بإسم الله ووظيفة منفّذ ارادته (الله) . قائداً لشعبه، لم يفعل موسى غير ان يثبّت في القانون تحالفاً كان قد ختم بالدم بين ابراهيم وإلهه. في الدنيا، ليس هناك انسان كامل. منذ ولادة موسى كان الشك يخيّم على مصيره. هل رُمي في النهر لكي تقرر الصدفة مصيره، هل يقترف جريمة قتل المصري المجانيّة بالصدفة أم لكي تنقص قيمته ويصبح مثل غيره؟ لايقود موسى شعبه، مثل محمد، من الحرب الى النصر. ان طريقه هي طريق الاكتشاف التدريجي والدؤوب لكلمة الله. ولن تتوجّه هذه الى القلب والدم والروح فحسب، بل ستُنقش على الحجر. من أعلى قمة سيناء، فهي تهيمن علي العالم. هكذا يتحدّد الواقع في المكان والزمان. وما يفلت من كلمة الله سوف يكون استثنائياً، ومختوماً بارادته التي لن تكشف مطلقا. ايضاً سيكون موسى صانع العجائب، اذ لا تقتصر هذه الارادة على الشريعة المدوّنة على الحجر. واذا كان

يتمتع بالسلطة الالهية، فان اخاه هارون هو الناطق الرسمي بذلك. نرى اذن في التاريخ اليهودي كيف سيضع النبي حدوداً لسلطة الملك طارحاً اياها للجدال بإستمرار. بامكان سطة التنفيذ ان تتواصل بالوراثة اذ ان سليمان هو ابن داوود. لكن كلمة الله لن تنقل الا بإنتخاب روحي، ذلك ان النبي لايَتَحدَّرُ من اي سلالة.

يماثلٍ الحاكم الغربي بين امتلاك السلطة وامتلاك الطبيعة. دوره يجعله شبيهاً بوحش في الغابة يقود مجموعة من الكلاب الشرسة ويمزق فريسته. انه يتحصن لإبعاد غزوات كلاب معادين لكي يتذوق حلاوة طعم الصيد. سلطته تمتد في المكان وقدرته تترجَم في السيطرة على الطبيعة. و لكي تكون ظاهرة، تدوّن هذه السيطرة في الحجر الذي ينحته العاهل بمثابة طبيعة ثانية. فتصير القوة رمزية والقدرة تترجَم عبر هذا المسرح، اي هذه الطبيعة التي صنعتها يد الانسان. يستطيع ان يزعم الملك داخل قصره انه يمثل القوة الالهية. لكن هذا ليس الا طريقة معينة لدعم مسرحه بمزيد من الفعالية.

مع صعود الايديولوجيا اتخذ دور الملك شكلاً آخر: فاقتصرت قوته على قدرته في تجسيد نقاوة الايديولوجيا، اذ تمثل هذه المسرح الجماعي الذي بواسطته تنشيء الجماعة علاقتها بالواقع. لكن بما ان الايديولوجيا لا تنعكس في الآخرة، وقد تصير موضوع شك ونقاش، لعدم وجود تواصل لها في عالم الغيب، فان نقاوتها يمكن ان ترفض ليس بواسطة ترجمة جديدة للكلمة العليا بل عن طريق انشاء نظام متلاحم آخر، أو عن طريق انبثاق مسرح قد يتميز، ولو من خلال جدّته، بفاعلية اكبر. غالباً ما كانت الحروب الدينية تتخذ اشكالاً متشابهة ولم تكن إعادة نقاوة العقيدة الا الوسيلة لتأكيد سلطةٍ ما أو تعلّة للتشكيك فيها.

ان الحروب والمحرقات ومحاكم التفتيش المختلفة كانت مواجهات دامية، احتفالات طقوسية يكمن سبب وجودها في ربط الانسان بالآخرة. لكن المسرح استمر بعد هذه الوساطة. وهكذا استحال الله حجة وسبباً في معارك الجماعات المتصارعة.

تحل الايديولوجيا محل مسرح الدين الذي فقد قدرته في التوسط. الحقيقة انه عندما تحل الثورة، الأمة، العرق او البروليتاريا محل الله، فان ذلك لا يفعل شيئاً آخر غير تقوية مسرح فقد نجاعته. ذلك ان الحاكم لم يعد باستطاعته ان يبسط سلطته من خلال ربطها بعالم الغيب. اذا كانت لم تعد تودي مثل هذه الصلات او الروابط الى اقتناع الجماعة بعد ان فقد الدين قدرته.

كل اضطراب ايديولوجي يحرق نيران لهبه اعداداً هائلة من القيم النقيّة. وكل قيمة نقية تعلن انها الفريدة من نوعها وتزعم انها الوحيدة القادرة على ان تحلّ محل نقاوة كانت قد دمرتها. حين تكون الايديولوجا في بداية هيمنتها على المجتمع، فان المسافة بين السلطة والقوّة تكاد تكون معدومة. فالحاكم يبدي قوته فقط لأنه صعد الى كرسي السلطة. لكي يحافظ على هذا المركز عليه اقناع اعدائه ورعيته ان قوته ليست امتيازاً تمنحه اياه الايديولوجيا. انه حاكم تنبع قوته من الايديولوجيا غير انه لابدّ ان يثبت حكمه مبدياً قدرة على ابداء قوة تشمل الايديولوجيا ذاتها. ان هذه القوة تمنحه الامتياز للاعلان عن بنود الايديولوجيا، وعن تفسيرها وتغييرها.

نقاوة الايديولوجيا ليس لها وجود مستقل، وهي ليست مدوَّنة في اصطلاح. بل تصير صفته الشخصية. انه يبقى في الحكم بواسطة الارهاب المنظم الذي بدأ اصلاً ارهاباً ايديولوجيا. وهو الذي يضع مسافة بين السلطة والقوة. فهو يتقلّد الحكم كما لو انه الممثل للنقاوة

الايديولوجية. ولكي تعبّر هذه الايديولوجية عن القوة، عليه ان يربطها بجماعة تقبلها كمسرح يربط بدوره الفرد بالمجموعة. وعلى هذه القوة ان تكون لها على الأقل مظاهر تتجاوز المجموعة دون الاستناد الى الغيب. احياناً الأيام القادمة التي تغنيّ والحياة الأفضل هي التي تبرز كما لو انها بدائل للجنّة في الدار الآخرة.

الديكتاتور الحديث الذي يخلف الملك الذي كان يتمتع بالحق الإلهي يحسب حساب الواقع الجماعي فيجعله يقتصر على معطيات ايديولوجية بسيطة التي من خلالها تتعرف الجماعة على مخاوفها وآمالها. وهذه المعطيات تصبح من خلال تدخّلاته واقعاً ثانياً، مسرحاً يلغي فوضى الواقع المعاش ويمنح الانتظار شيئاً محدداً . ان صورة المستقبل تكتسب من خلال هذا المسرح ترابطاً منطقياً تنكره الحياة يومياً من خلال تناقضاتها وملابساتها. ظاهرياً، ليست هذه الصورة ثمرة حلم لأن ثمة رجلاً يضطلع بها ويجسّدها. وهذا الرجل يتمتع بسلطة مزدوجة: انه يرمز الى الممكن ويحرّك الوسيلة التي تجعله ينبثق من هاوية الرغبة. انه ممثل الا ان المسرحية التي يدعو اليها الجموع ليست محددة بزمان ومكان وهي لا تقبل نفسها علي هذا الوجه بل انها تزعم انها الحياة وهي في حالة الحركة. بهذا المعنى فان الديكتاتور لايخاف من الجمهور، انه يستعمل سلطته الدرامية لكي يقبل المسرح ليس كواسطة مع الواقع، ولا كبديل له وانما كالواقع ذاته.

ان الخوف من الجمهور كان دائماًيبد ولي اللحظة ذاتها التي يترك فيها الممثل الواقع لكي يغرق في التمثيل المسرحي. انها لحظة الصحو العاطفي المكثف حيث يرى الفنان الحياة تغادره، فيسكن منطقة الموت قبل ان يتحرر عبر ولادة شخصيته المسرحية. ان سيطرته على

لحظة انتقاله من الواقع الى المسرحي هي التي تُظهر موهبته وكثافة احاسيسه. ان مكْننة هذه الظاهرة لهي تقنية تلغي التدخل الانفعالي للعاطفة، وهو تدخل دائما غير موزون، كما تلغي ارتجاج الحياة.

يستغل الديكتاتور المسافة التي بين الواقع والمسرحي كما يجسد القوة التي تلغي هذه المسافة، وذلك دون الحاجة الى الظهور امام الجمهور. من جهتها تبقى هذه المسافة كاملة الا ان الديكتاتور يجعل الواقع مقبولاً من خلال مسرحية يقدمها بمثابة مستقبل تحدّده قوته. مستقبلٌ حتمي نستقبله في البداية كأمل، يقوم الارهاب بفرضه فيما بعد حتى عندما يصبح واضحاً انه مجرّد خدعة. الديكتاتور ممثل رديء، او بالأحرى ممثل غير شريف عن قصد. يمكن ان يكون هو ايضاً ضحية خداعه. لكن المسرح بالنسبة له مجرد اداة تساعده على ترسيخ سلطته على غرار ما فعله الله مع اسلافه. المسرح لا يغيّر الواقع لكن ما يهّمه هو ان يدّعي ذلك. اما الذين يشكّون بهذا التغيير، الذين ما يزالون يؤمنون بمجيء الواقع الذي يلوّح به المسرح، فاولئك يُتهمون بالخيانة ويُلغون. لبلوغ السلطة، يستغل الحكام الغربيون الحاليون المسرح الى اقصى حد. فلا تتمثل القوة في تقليد الطبيعة. لا يسكنون في القصور ويتجنبّون الأبهة. الشرطة والجيش يفرضون سلطة يكون المسرح مادتها الوحيدة: الايديولوجيا او ما شابه، فكرة شاملة عن العالم او عن الشعب الذي يُحكَم. يعرف الحاكم الحديث ان يضع مسافة بين شخصه وبين المسرح الذي يستغله دون ان يكون ذلك محسوساً. وعندما يتبوأ الحكم، يبدأ بمراقبة أجهزة الشرطة ليتثبّت دعائم حكمه ثم يزعم انه يمتلك شرعية ما او ايديولوجيا او فكرة شاملة تكون بمثابة الضمان بالنسبة اليه. ان نابليون يجسّد لنا صورة الحاكم الذي يؤسس سلطته

على قاعدة الايديولوجيا ويحافظ عليها فقط لأنه تمكن من الحصول عليها. ان نجاعة ايديولوجيا الثورة كانت تستنفذ من خلال التطهيرات المتلاحقة التي كان كل خلف جديد يفرضها بواسطة الارهاب. وقد استطاع نابليون ان يمنح هذه الايديولوجيا شبه واقع، واستمرارية ومادة ملموسة: فرنسا. فلم تكن الثورة مجرد فكرة او حلم، كانت وطناً. ان ما ساعد نابوليون على ان تكون له بالنسبة لفرنسا وللثورة، مسافة، وحرية للمناورة، ونفس التجرّد الذي يمتلكه الممثل ازاء الشخصية التي يمثلها، هو انه لم يكن لا ثورياً ولا فرنسيّا. وهكذا استعمل سلطته لكي يمنح مادة لقوته، مؤسساً امبراطورية، مدعماً شرعية حكمه ليس على قاعدة مسرح الثورة وانما على امبراطورية حقيقية.

في النمسا وضع هتلر تصوّراً لفكرة شاملة عن المانيا وعن العرق الآري. وهو يقول هذا دون اي مواربة في كتابه: كفاحي. كان يتمتع بتجرّد الممثل بالنسبة الى السلطة التي كان سيتسلمها والتي صعد درجاتها بسرعة. لقد ساعدته التكنولوجيا على توسيع وتضخيم العلاقة المسرحية بين القوة والسلطة. لقد بنى شخصيته عبر الراديو. كان يعتني بالاخراج المسرحي للاجتماعات العلنية: فبوصوله متأخراً كان يشفي غليلَ انتظارٍ فرَضَه طوعاً، اما حضوره فكان يحدث وسط صخب الأعلام والراياتِ والمسيرات والمشاعل. دون ان تنتمي الى الجيش والى الشرطة، كانت فِرَقه ترتدي البزّة النظامية وترافقه. فيما بعد، سيعزز هتلر قوته بجهاز بوليسي ضخم وسيحاول تثبيته من خلال سعيه الى تأسيس امبراطورية. الا انه لن يتوانى عن دعم الشرطة والامبراطورية بالفكرة الشاملة، اي بالمسرح الذي كان بالنسبة الى الالمان بمثابة اداة التحام ووساطة مع الطبيعة. من بين كل الالحان،

لم يحب ستالين الا الاغاني الشعبية الجورجية. ثمة حجاب من الحساسية كان يفصله عن الروس وعن بقية الفرق الوطنية في انحاء امبراطوريته. على غرار نابوليون وهتلر، عرف ان يمنح الايديولوجيا وطناً. صار الحلم بمجتمع بدون طبقات املاً روسياً. كان المسرح الايديولوجي الذي فرضه بجهازه البوليسي اكثر من خدعة، كان قمعاً وارهاباً. لذلك عندما دخل الالمان المنحدر الروسي لجأ ستالين الى الانتماء الاقدم، الاكثر تقليدية، الانتماء للارض. لاسيّما وان روسيا كانت تبدو حقيقية بالنسبة الى شعب مقهور تمّ غزوه. خلال الحرب، لم يعد يعبّر عن قوته بواسطة التعابير الماركسية، وانما بواسطة التعابير الروسية. كان ممثلاً يتمتع بالتجرد الكافي ليجسّد بحرية مختلف الشخصيات. فكان أب البروليتاريا ثم امبراطوراً لكل الاقطار الروسية.

في لندن خطط "ديغول" لدوره كمنقذ لفرنسا. ان الفكرة الشاملة التي كان يحملها عن فرنسا كانت كافية لوحدها كي تثير الحماس الوطني لدى شعب مهان وان تدعوه الى تجاوز ذلك. وقد عرض ديغول على الفرنسيين صورة مضخمة عن بلادهم. كان هذا البلد مسرحاً ضخماً حيث لا يستطيع ان يظهر على خشبته سوى رجال ونساء نسوا شخصياتهم اليومية. كان ديغول يرى نفسه وسيطا بين الواقع والمسرحي لدرجة انه كان يتكلم عن نفسه بالضمير الغائب. كان يرى نفسه بوضوح ممثلاً على خشبة جليلة: التاريخ.

في "فلسفة الثورة"، كان عبدالناصر يرغب في ان يصبح الوسيط بين مسرح جماعي، مزدوج، اي عربي واسلامي، وبين واقع يود تغييره. لكن محاولته فشلت. لم تسر البلدان الاسلامية ضمن فكرة اسلام شامل، واظهرت نفوراً من تحول الدين الى مسرح جماعي.

كذلك لم يستطع عبدالناصر الحصول على موافقة العرب على مشروعه الشامل. فكان عليه ان يلجأ الى الاشتراكية لضمان تماسك شعبه. كان هذا يتعلق طبعاً بمسرحة ايديولوجية وليس ببرنامج عمل. هنا ايضاً اصطدم بمقاومة الاحداث والرجال. ان المصريين ينفرون من رئيس لايمارس سلطته للتعبير عن قوة، بل ليكون وسيطاً بين واقع لا يحتمل وبين مسرح يخترعه هو. لا شك في ان هذا البلد مازال شديد الارتباط بالينابيع الحية لشرق سامّي. لذا ينتظرون من القائد ان تكون قوته ظاهرة وان يمارس حكمه ليحصل على الأبّهة والغنى. لأنه لم ينجح في الحفاظ على سلطته بواسطة المسرحة الغربية، وجد نفسه امام الخيار الوحيد: كان عليه اللجوء الى القوة التقليدية، اي الجيش. لكن حين لا تكون المؤسسة العسكرية مجرد اداة في يد حاكم ليس مشكوكاً في قوته، فان حكمه يصبح مهدداً بالزوال، ووساطات المسرحية غير فاعلة.

ان التكنولوجيا تساعد الغرب على البلوغ بمسرحة السلطة الى حدودها القصوى. فالتلفزيون يجعل الحاكم مجرد صورة وقدرته مجرد اغراء يمارسه على الاف المشاهدين. فهو لم يعد رجلاً يتميز بسلطته، بل ظلاً لنفسه. "جون كندي" استغل جاذبيته وأقنع الناس بديناميته الفتية. لقد رأى منتخبوه انفسهم في ذبذبة الحياة الحرّة في سلوكه. لم يكن غناه جزاء منحته اياه ممارسة السلطة، وانما كان الضمان للحصول على السلطة، مليونيراً، شاباً وسعيداً، زوجاً وأباً مكتمل الصفات، لم يكن ينتظر شيئاً من السلطة. كان يستطيع ان يمارسها بالتجرد الخالص، الذي هو النزاهة.

ولما انتخُب برهن "كندي" طبعاً عن صفات اخرى. كان يفصل بين القوى المتخاصمة. كان يدير قوة لم يكن يملكها ولم يكن

مؤتمناً عليها.

لا يُطلَب من رجل واحد ان يجسّد القوة. ان الرئيس الاميركي يُنتخب من اجل شخصيته المستعارة التي يعرضها. ويعاد انتخابه في حالة اذا لم يخلط، في دوره الجديد كممثل بين الحكم والقوة.

ان التباساً كبيراً يحيط برؤساء البلدان الديموقراطية. فيُجرى استفتاء شعبي في حال اذا ما كانت الصورة التي يعكسونها جذابة. ويلامون اذا لم يكونوا اقوياء بما يكفي، لكنهم يثيرون المخاوف عندما يرغبون في استعمال القوة. انه يُطلب منهم في الواقع ان يحكموا في الوسط، بين الفوضى والديكتاتورية، حتى ولو وصل الامر الى انتقادهم بسبب عدم اتخاذهم قرارا وعدم توفر فكرة محددة لديهم عن دورهم بالذات.

التكنولوجيا صنعت صوراً عديدة للرؤساء. انها صور متعارضة، واحياناً يتعذّر الامساك بها. اما المشاهد فيصير حَكَم مسرحه. فهو يمتلك القدرة على منح غيره السلطة كما على انتزاعها منه، لكن هذه القدرة هي بنفسها مسرحية لأن القوى الاقتصادية والتكنولوجية التى تتحكم في السلطة تفلت من سيطرة الانسان العادي.

المنتخِب والمنتخَب يشاركان اذن في لعبة ما. القوة صمّاء بكماء وعمياء والسلطة ليست الطريق التي تؤدّي اليها. الحاكم والرعية يشكلان جزءاً من مسرح لم يعد يقوم مقام الوساطة. البديل هو الاستعمال التعسّفي للقوّة. ما من احد يستطيع، في عصر التكنولوجيا، ان يُقنع الغير بقدرته كحاكم. ان المسرح الذي كان يقود من السلطة الى القوة، فقد فعاليته، وصارت القوة تبدو بعيدة وعبثية. لم تعد تفرض قدراً اعتباطياً لأن مشيئة الآلهة لم يعد معترفاً بها. ولأن هذه القوة يتعذر الامساك بها تبدو هي ايضاً مسرحية. لا

يستطيع الفرد ان يخضع لها دون ان يشعر بالظلم. ولأنه يخضع لها يبدو الظلم خدّاعاً وغازياً. الانسان يبحث عن اعداء، وعندما لايجدهم فانه يبتكرهم. فالقوة لا تضمحل بل تصبح قمعاً عبثياً حين تفشل جميع الوسائط المؤدية اليها، وتصبح غير فاعلة. بين حرية حقيقية وقمع غير محسوس، يعبّر الانسان عن غضبه وعن ضعفه من خلال الرضوخ او العنف.

الكلمة والمكان

قلّة هم المنفيون الطوعيون الذين يتغلبّون على غربتهم. انهم يتمزقون بين الحنين الدائم وفقدان الماهية. لقد تركت حضارة لأتملك حضارة اخرى: هكذا كان خياري. انها مغامرة فردية تلك الحركة الجماعية للمهاجرين، مغامرة تغرق المنفيين الطوعيين اولئك في الظلمة والعدم. لا نغيّر لغتنا وطعم خبزنا ولون سمائنا دون ان نضطرب في الصميم، دون ان تكشف هذه الذات السريعة الانجراح عن حقيقتها، دون ان ينكشف سرّها في كل هشاشته، هذا السرّ الذي كنا نجهله لأنه لم يكن مطروحاً من قبل. قليلون هم الذين يصمدون. اننا نبحث دائماً عن أمانٍ جديد حتى لو اضطررنا الى الاكتفاء بمظاهر اليقين التقليدي. علّى المنفيّ الطوعي ان ينسى نفسه، ان يتظاهر بأنه يتبع حركة ولو انه لا ينسجم معها على الاطلاق، والاّ انعزل داخل سرّه – الذي يجمّله باستمرار اليومي المتجدد – ليعيش في المنفى واقعاً منقوصاً مجبولاً بالحنين، بطقوس قد تبدو اكثر فأكثر بائدة. ليس لديه خيار آخر اذا اراد ان يعيش قدره بكليته بدلاً من ان يتجنّبه. انه الانسان المنقسم، المجزّء، الذي يجد في تمزقاته توازناً جديداً يتجاوز من حيث القوة والغنى كل التوازن الذي تلده الجذور بغباوة.

في خضم الغفلية الجماعية حيث يعيش، لم يعد يهتم المنفيّ بهويته: هل صار يحددها شيء آخر غير اسم الاسرة والمهنة والوضع العائلي؟ وعندما ينتقل الى مكان آخر، لا تعود حالته المدنية مجرّد علامة انتماء بل رمزاً للمفارقة. اني لا اتكلم هنا على اولئك الذين اجبرتهم الظروف السياسية او الاقتصادية على مغادرة بلادهم للبدء

من جديد، بل اقصد اولئك الذين يحاولون تغيير المنفى اللاارادي لجعله خياراً، مائلين بشكل واضح، ليس الى غفلية جديدة ولا الى وفاء وهمي وغير نافع، بل الى تجزئة الانسان.

عندما تكون هذه الحالة معاشة بكليتها فهي ترسم للمرء المعاصر طريقاً آخر بعيداً عن التجذر والغفلية. هل نسمّي هذا أملا جديداً؟ ان النجاح غير اكيد والتعويضات هشة. ان الامر يتعلق بالاحرى بمحاولة، أو بحالة نفسية، أو بجاهزية معنية، اكثر مما يتعلّق بآليّة ذات نتائج متوقعة. عندما اختارُ منفاي طوعاً اكون قد وضعت نفسي وبصفاء ذهن في حالة قابلة للانجراح. هذا التمزق هو طريقتي في رفض العدم واعادة خلق كياني وسط المجازفة والتهديد. اذا طرحتُ حميميتي موضوعاً للتساؤل فربّما لكي لا تفلت مني، كي لاتغيب خفية. وقبل كل شيء، انعكاس حميميتي هذه: وسيلتي في التعبير، لا أريدها ان تفلت مني.

ان عملية تغيير اللغة لا تنحصر في تعلّم لغة جديدة. بإمكاني ان اكون في بلادي متعدد اللغات، ان اتحدث اثناء اسفاري واقاماتي في الخارج لغات غريبة عن لغتي. انها بمثابة معلومات تفتح لي الابواب، او بمثابة وسائل نقل تجعل عملية التبادل ممكنة. لكن لاسبيل للمقارنة بين هذا وقراري في جعل لغة غريبة اداتي الرئيسة للتعبير. فالأثر عميق حتى لو كان في البداية غير ظاهر.

لقد تعلمت الفرنسية في بغداد. كنت اكتب العربية وكنت اعتبر نفسي كأحد صانعي التجديد الادبي في بلدي. ولكن الفرنسية، كونها لغة غريبة، فتحت امامي آفاقاً تحررية. وكنت اشعر بأن الثقافة العالمية في متناولي. ثم صارت هذه اللغة في باريس اداة للاستعمال اليومي، اي احدى المعطيات المباشرة والطبيعية. وصار حقل لغتي

الام يتقلص شيئاً فشيئاً دون ان انتبه الى الامر. كانت العربية مقتصرة على الحوارات بين مواطنّي. وكم كان غضبي كبيراً عندما رأيت نفسي مرة مضطراً للتكلم بالفرنسية مع صديق في المدرسة وهو من بغداد،، ذلك لأننا كنا برفقة شاب فرنسي. لو فعلت هذا في مدينتي لأعتُبر مسألة لياقة وتهذيب. اما في باريس فكانت مسألة تَبدُّل في طبيعة لغتنا، اذ أصبحت بعيدة، اكزوتيكية. ولم اكن اجد الفتي وخصوصيتي الحميمة الا في الكتابة حيث كنت استرجع كياني بكليته. فكنت اتكلم على مدينتي الجديدة وعلى الفرنسيين وهذا ساعدني على قلب الموقف اذ نسبت الغرائبية للفرنسيين هذه المرّة، وحوّلتهم الى شعب نفسّرهم بدورنا فكنت اجد بهذه الطريقة تواطؤ الكلمات، ومن حولي كان يطلع جمهور وهمي. ثم بت كأني لم أعد موجوداً في باريس. على أى حال لم اكن فيها الا مؤقتاً، في مهمة. أحتليت ثانية عالمي واسترجعت وطني كلمةً كلمة.

كان سحر فرنسا كبيراً جداً الى درجة اني استسلمت لاغراء المنفى. فكانت المحاولة المعكوسة: ايصال ما كان يهمني كثيراً بواسطة الفرنسية، اي ترجمة حقيقتي الشرقية للغربيين. لكننا لا نبدّل لغتنا دون أن يتأثر سلباً مفهومنا للحياة الخاصة والحميمة. كي أملك الفرنسية وكي اعيش فيها واصوغها من الداخل، كان عليّ تعديل كل علاقتي بالواقع. ثمة صور تكون متأصلة، والأخطاء الفاحشة التي تبقى على الرغم من التدرب الطويل تشير الى استمرار تلك النظرة الى العالم التي استبدلناها طوعاً. حتى لو اني لم اعد اقول القمر والشمس الفرنسية بصيغتهما العربية (اذ كما نعلم في الفرنسية القمر يصير مؤنثاً والشمس مذكراً. م) فصورة الشمس بالنسبة لي سوف تظل الى الأبد كما عرفتها في طفولتي. سوف تبقى الشمس تنتمي الى عالم

«المؤنث» ، والقمر الى عالم «المذكر» . يتميّز العربي والفرنسي عن بعضهما البعض في علاقتهما المختلفة مع الواقع، لأن العربية لغة مكونة من بعض المفاهيم المجردة المستعارة من الغرب، فهي لا تعرف استعمال الصفة كونها غريبة عن عبقريتها (أي عبقرية العربية) . انها لغة المسمّى وليس الموصوف. الصورة تحلّ محلّ النعت وعندما يوجد الاخير فلا يتصف بالدقة التي يملكها في اللغات المشتقة عن الاغريقية واللاتينية.

لقد جئت الى الفرنسية محمّلاً بمتاع ثقيل. كانت الفرنسية اداة هشّة تمكنني في أي لحظة امّا من ان احولها عبر سحر فعل آخر، واما ان أدفنها تحت وزن كبير من الازهار. وصرت بعد ذلك اتجوّل في الدروب المتعرجة للغتي الأم فكانت تبدو عليّ هذة العلاّمة لكنها هيئة غير دقيقة اذ دقتي الجديدة كانت مستعارة. واستحال عليّ ان اكتب في اللغتين. كنت أعيش داخل عالمين في آن واحد، التوتر كان احياناً لا يُطاق لكن في بعض المناسبات كان مؤاتيا. كي اكتب في لغتين دون ان تتحول العبارة في هذه او تلك الى جواب او صدى كنت بحاجة الى مجهود لم اكن اريد ان اوافق عليه اذ كان يبدو لي غير مُجد. لم أعد عائشاً في الشرق لأني كنت ارفض وضعي كمنفي في فرنساً. لأني كنت حاملا عالماً بذاته، كنت ارى نفسي حراً في العالم الآخر، اذ ما ان توصلت الى جعله داخلياً حتى استحال واقعه ثانوياً. فبدت الكتابة بالعربية بالنسبة لي بدون فائدة. لم يعد بامكاني التشكيك بحاجتي الى العيش في العالم الفرنسي وطرحها كمسألة للمناقشة. لكن ماذا ستكون الشروط؟ ففي تمام هذا الوقت بالذات يبدأ السفر الحقيقي. الاغراءات تتراكم وتتكاثر: تبديل الاسم، الاقلاع عن تكلّم العربية، الاعلان جهاراً وبفخرٍ بأني غربي،

وإلقاء الشرق في عالم النسيان والازدراء.. واحتراماً للعالم الذي بدأت ادخله وددت ان احتفظ بأثمن شيء من العالم القديم، ما يُغرق في الحياة الحميمة. لا يسعنا تغيير لغة الاّ وأعيننا مفتحة، مدركين ما تركناه وراءنا. بخلاف ذلك لا نكون قد غيّرنا لغة بل وسيلة نقل للتحدّث، لا نكون قد هاجرنا من ثقافة - حضارة الى اخرى، بل انتقلنا من مدينة الى اخرى.

واذا ما تحاشينا التوتر، قد يؤدي بنا هذا الانتقال الى ضياع ذاتنا. ففي التوتر نهيء مكاننا في لغة ما، هذه الارض المجهولة التي نغيّرها لدى اكتشافنا اياها كي لا تكون مجرّد ممر، مجرّد ديكور لا مرئي، بل كي تكون مكاناً مأهولاً. اللغات لا تتراكم، لا تتعايش منفصلة انما تتداخل وتتشابك، والواحدة تُشكّل الاخرى ضاغطة عليها من الداخل الى حدّ الانفجار. لذا فالانسان المنفصل الذي يختار نفسه هكذا ويقبلها بكامل وعيه، تكون عاقبته العيش تحت قناع مزدوج، والقناع لا يقي الشخصية والحميميّة من الغزو فحسب بل يرفع حاجزاً بين الانسان والواقع. وانقسام الانسان، ما ان اكتمل حتى يحصرنا في المسرحي. ونستقبل عندئذ بتأثر عالماً جديداً من اجل جعلها مقبولة تلك الحياة التي لا نريد ان نختارها، ونمجّد عالماً سابقاً لا نؤمن به على اي حال حتى لو اقنعنا انفسنا باسترجاعه يوماً. ان مأساة الانسان المنقسم على نفسه هي اعتياده على العيش في مسرح مزدوج، وحتى عندما يستعيد وطنه، لا يبدو له الاخير اكثر واقعية ولا يصير مقبولا الا اذا تحوّل بدوره الى ممرّ جاعلاً من العالم الآخر مرجعاً له، ذلك العالم الذي بدوره زاد جمالاً بسبب الحنين، كأي عالم مسرحي.

ثمرة العرعر الهولندي تصير في مونتريال نوعاً من الجين العادي،

واذا استوردنا الى هذه المدينة برتقالاً من بغداد فقد تخسر الفاكهة نكهتها. ان المتنزه يستقبل بلذة واندهاش النكهات الغريبة لكن كل هذا لا يتعدى الاحساس بالتغرب ولا يطمئن نفسه الا بالتفكير بيقين المأكولات الوطنية. وعندما يبحث في مدينته، من وقت لآخر، عن اكزوتيكية المأكولات الأجنبية، فانه يفعل ذلك طوعاً، دون اضطراره الى الغاء او تعديل علاقته بمنتوجات الطبيعة.

كنتُ أشعر في بغداد ان الحاح الشعراء الغربيين على جمال الربيع شيئاً مسرفاً ومكروراً في نظري. وكنت اقول في نفسي ان الغنائية والخيال يجب ان يوضع لهما حداً. لم تكن فاكهتنا مستوردة، وعندما كان اصدقاؤنا لدى عودتهم من اجازتهم في الشمال، يقدّمون لنا درّاقاً كبيراً جداً أتوا به من هناك، كنا نعلم ان ما نتذوّقه كان غريباً، لا يخص عالمنا. من جهة أخرى، عندما كنت امرّ امام متجر تتردد عليه الجالية الاجنبية، لا سيما الجالية البريطانية، والمتجر طافح بالفاكهة والبهارات والمعلبات واللحوم الاوروبية، كنت اعرف انه من غير المجدي بأن اجتاز العتبة. لم تكن هذه المنتوجات معروضة لي. وفي احد الايام، وقد اتعبتني معرفتي بالغرب من خلال الكتب، ولأني رغبت في استنشاق اطيابه، دخلت المتجر كمن يقوم بسفرة. الا اني لم اعد اليه ابداً. بما اني لم اكن ابحث لا عن تغريب ولا عن اي غرائبية، لم اجد في هذه البقعة من اوروبا الا ابواباً مفتوحة على الوهم.

فيما بعد عرفت البحر، مطر الصيف، الربيع، الثلج... كانت رغبتي دائماً كبيرة في ان احتمي بنسبية الفصول والمناخات بحيث ان الحرّ والصحراء متى اصبحا قياس تعددية الطبيعة، بدت السماء انقى والحرارة ألطف. لكننا لا نغادر حقاً بلداً ما اذا جعلناه ميزاناً لبقية

البلدان. الهجرة تعني القبول باستئصالنا من الواقع، من العالم الخارجي كإحدى المعطيات المباشرة، دون ان نجعل مع ذلك من الطبيعة ديكوراً. الهجرة هي الغوص بوعي وادراك في شتاء جديد، في صيف آخر، نسيان طعم كل الفاكهة لإكتشافها من جديد، هي الموت من اجل البعث، هي ايضاً ان ندفن في طيات الذاكرة حياةً كي تتفتح اخرى. واذا بالطبيعة تفقد عندئذ براءتها. ثمة مسافة صارت تفصلها عن الغريزة. وأضحت الطبيعة واقعاً ملقّناً، مكتشفاً، مستقلاً. وهكذا، صرنا نعرف بوجود الربيع لأننا بكل بساطة عشنا في غيابه. اننا لا نغطس ببراءة فيه اذ لسنا نعيش لا في أُلفة الطبيعة المباشرة ولا في نسبيتها، انما في تعاقب متكرر للموت والبعث. اعرف اننا بعد الآن قد نستطيع العيش دون التعرف ابداً على الصحراء، على الجبل وعلى الثلج. ولكن بما ان الارض ليست وطناً نحمله في ذاتنا ولا ديكوراً متقلباً، فاننا نعيش موتنا وولادتنا، هشاشتنا ودوامنا، ونقترب منها دون بلوغها ابداً، أرض الميعاد هذه، ارض تزاوج الانسان والطبيعة. وكي لا يستحيل العالم الخارجي مسرحاً، فالشجرة والفاكهة والفصول تكون دائماً نهائية وفريدة، ففي الاقتلاع اتحوّل واحوّل معي الكون، وفي الاقتلاع اضيع واتلاقى، كما اني اكدّس الواقع المتعاقب دون ان امزج بين واقع وآخر.

ما ان تضمحل رغبتنا في مقاومة الطبيعة للحفاظ على استقلاليتنا، حتى يظهر البيت ولا تعود المدينة ممراً فحسب. اورشليم هي المدينة التي نتوق اليها دائماً، روما هي موطن الكنيسة ومكة هي حقل الحج والتجمّع. متعددة اذن هي المحاولات لتغيير فسحة ما وجعلها المكان المفضل حيث الانسان يتجاوز نفسه وحيث يختار التجسد وليس الرمز، اي يختار ثبات الكينونة السامية.

يمكننا التجول عبر العالم حاملين معنا في كل مكان اورشليم المستقبل. يمكننا ان نحمل الى الابد علامة المرور الى مكة، في منزل النبوّة الاخيرة. اولئك الحجاج يتممون واجبهم الديني بزيارتهم للمكان المقدس. واذ بهم يتحوّلون، وعلاقتهم المميزة مع الطبيعة لا تعود لحظة زائلة بل مرحلة تبدّلهم بتبديلها علاقتهم بالارض. لقد تعرفوا الى المكان المقدس بجسدهم، وما للطبيعة الا ان تقلّبت، وإذ بهم صاروا حجاجاً، والطبيعة باتت حقيقية، بما انهم قدسوها بفعل حجهم. ان الوحدة الروحية أُنجزت ولم يعودوا عائشين في الانتظار. لكي يصبح سيّد الارض، على الحاج ان يقطع الصحراء فلا يعود الواقع متجاوزاً بل مسيطراً عليه كذلك الطبيعة لا تعود للاجتذاب الدائم نحو المقدس.

لم يكن يوماً هيكل أورشليم محصوراً في الآمال، كما انه لم يضع مرّة حداً للانتظار. مدينة تزاوج الانسان والمكان الذي لا يكتمل الا في المستقبل. اما ثمن اقلاعنا عن هذا الزواج فيكون التخلي والاستسلام للمنفى والحج.

روما تكرّس القدر، القبول بطبيعة لا نتجاوزها، القبول بمدينة ليست سوى المسرح حيث تجري الحياة، ذلك المكان الانتقالي اذ لا تستطيع ان تجري احداث الحياة الحقيقية في مكان ثابت ومرئي. ان روما نهاية الانتظار والانقياد للطلاق، انها اتمام الانفصال بين الانسان والواقع. انها المسرح المنتصر.

أثناء مروري في الصحراء الى كمال اوروبا، ومن الغياب الى الحضور، لم يكن المكان بالنسبة لي احدى المعطيات الجسدية، بل اكتشافاً واكتساباً. اننا لا نملك مكاناً، اننا ندجّنه وهكذا تملُّك يكون بالتالي انتقالياً. الاختيار يتجدد في كل لحظة. المكان موجود

لأنه يغيّرنا. والاّ، أصبح ديكوراً ونحن بتنا في منفى. الشرق لأنه ينكر المكان، يقدّسه تعويضاً لذلك. انه انتصار على المنفى، واحسست به على شواطيء الغرب اذ الطبيعة هناك لم يعد بامكانها ان تكون ديكوراً ولا ممراً. تعلمت ان اقدّس المكان لكي اجعله صالحاً للسُكنى، وها هو يصبح كذلك بدون اي تدخل، يقدّم حسناته، ثرواته، جماله والوانه بحرية وسخاء. واستقلالية المكان هذه، مثلها مثل عداوته وفاقته، تستطيع أن تلقي بي في المنفى. لذا يجب عليّ ان اغزو بيتي، ان استحقه. وكي لا يكون تبديل المكان تبديلاً للمنفى، عليّ ان اسكن بيتي بكلية تامة، وعلى كل دقيقة ان تكون مقدسة. هذا الرابط الحقيقي مع المكان هو المُعاش الذي يبلغ المقدس. اني احضر خلق العالم ولست مجرد شاهد، بل لا استطيع ان اكونه. العالم ليس مسرحاً واني اشارك في خلقه. انه الفعل الشعري وانه ايضاً نفي الشعر. ان غزو كل لحظة، ان خلق المكان، هما المُعاش الذي يصير شعراً، خلقاً دائماً، وعليه، فكل تعبير عن اللحظة، عن المقدس، يصبح غير نافع تحت وطأة كمال المُعاش.

اني ابدّل المدينة. والمكان يعقب المكان. انما ليس للتراكم بل للاعتراض عليه والتشكيك فيه. اذا انتصرت على اغراء المنفى فمن اجل الرفاهية، والانسجام الخارجي وائتلاف وهمي. ان منزلي عرضة للجدال واعيش في توتر. عليّ تجاوزه كل يوم، الرضوخ لحكم الواقع: لن يكون المكان واقعياً الا اذا خلقته في كل لحظة. لم تعد تستطيع علاقتي ان تكون بريئة مادام المكان الجديد يطرح المكان الاصلي للجدال. والمكان الجديد سيكون بدوره مشكوكاً فيه لأني صرت اسكنه وعيناني مفتحتان، اني اختاره ويجب عليّ بناؤه، اعادة تصميمه باستمرار. والا القى التشكيك بي في التملص، في ملجأ

المنفى او في إبطال المكان الحقيقي بغياب اي رابط بيننا.

لقد عرفت الصحراء كما عرفت مسافات الثلج الكبيرة. وبالنسبة لي كلا المكانين فقدا نهائياً براءتهما. اني انتمي الى اقلية متنازع فيها. عشت في ظل حضارات كبيرة. فواحدة كانت تتفكك واخرى في اوج ظهورها، وكلها مبنية على عملية طرح مسألة العلاقة مع الواقع التي لم تستطع يوماً الأقلية التي انتمي اليها ان تجعلها منتصرة، تلك الاقلية التي لم تقبل في آن ان تعتبرها غير مجدية. تلك اقلية اصبحت على الرغم منها تذكيراً وانتظاراً.

جال الاسلام المكان حاملاً شهادته بالسيف والكلمة. لقد قبِل بأن تعيش وتبقى في وسطه رؤية مغايرة للرجاء، واضحة ومؤثرة بما فيه الكفاية، فاسحة المجال امام امكانية التشكيك، لكنها رؤية ضعيفة جداً، وبالتالي غير واقعية مما يجعل الاكثرية ضمن حقها ويقينها تؤيدها.

لدى خروجي من المراهقة، وأنا على عتبة الرجولة، تسنى لي ان اكتشف المسيحية. كان بامكاني ان اكسو في كل لحظة انسانيتي المشكوك فيها بالايكزوتيسم البعيد. لقد تعرفت على اقلية شبيهة بالتي انتسب اليها، عاشت التشكيك في المسيحية ثم في الدفاع الذاتي، اي البحث عن جدار داخلي لاتقاء محاولة اسكات هذا الصوت الضعيف لكن المصرّ، الأليم لكن الملحّ والمتعذّر كسره، انه التذكير بالنقص، باللاإنجاز، بالغياب. لم اكن استطيع مقارنة الاسلام بالمسيحية الا من خلال علاقتهما باليهودية التي باتت شعوراً حميماً وتعساً. من جديد عرفت نفسي اقلياً لكن هذه المرّة بحسب شروطي، اذ كانت اقليتي مضاعفة: بالنسبة الى المسيحية وبالنسبة الى اليهودية الغربية التي لم تغيّر نوعية انتظارها لكنها غيرت حلمها

واعطت صدى آخر لارادتها، ولوناً مختلفاً لعنادها.

وكان للغرب ان واجهني بتشكيك مزدوج ومارس عليّ اغراء مزدوجاً ايضاً: اما ان اضيع في الاقلية المشكوك فيها، واما ان اضيع، هكذا فقط. فكان التدرب طويلاً في اللغة ،في الوزن المجهول للكلمة. وكان أيضاً اكتشاف العلاقة مع الآخرين الذين اصبحوا فجأة حاضرين اذ كان عليّ ان اتحقق منهم بوعي كامل ولو من خلال حالتهم العامة.

عندما كنت طفلاً اتكلم مع مسلمي مدينتي مستعملاً لكنتهم بدل لكنتي أنا، كنت أحدس وضعي الأقلي ولا اقبل به. كان عليّ ان استسلم للاكثرية، ان انقص لغتي، ان اتبنى لغة الآخرين للتقرب منهم، ان اتكلم اليهم بحسب شروطهم غاضاً النظر عن ضرورة المساواة في كل تبادل حقيقي. خصوصيتي هي سري ويكفي للسرّ ان يكون مخجلا لكي يتحوّل الى عبء ثقيل.

رفضت ان اخفي اصلي، ان اقلع عن لكنتي لكي لا تقوم علاقتي مع الاكثرية على حساب الفكرة التي كونتها عن نفسي. فكرة جازمة لا سيّما وانها لم تعد تستطيع ان تكون غير واعية. وشيئاً فشيئاً صار ادراكي يمنحني الشعور بالمزية، وضعفي استحال قوّة. كان مخاطبي يعرف اني مختلف، اني انا الغريب، لكن بدوري لم اكن اعرف فقط انه الآخر بل أيضاً انه كان يرى فيّ الغريب. هكذا كنت اغلبه.

العلاقة غير المباشرة تصبح بكل وعيٍ مزدوجة. لست غريباً الا بالنسبة الى الآخر. هل سيحشرني في لعب الدور الذي يوكلني اليه؟ وهنا بالذات يطفو على السطح الشرق الذي احمله ويكتسب وزن الوعي. الغربي مرّ في مدرسة المسرح. خلال قرون انضج تقسيم شخصيته. لم يكن الحوار ينشأ بينه وبين مخاطبه الا بتعرج. كان

على الأقلي ان يقبل حالته ويعترف بمزيّة الاكثري، اي كان عليه ان يتبنى لغة الآخر. بعد قرون من الفكر التجريدي كان من السهل اقامة حاجز بين المتحاورين، وفصلهم عن اصلهم ثم منحهم حرية اعتبار انفسهم اكثريات لكن شرط ان لا يلتقوا الا في مكان محايد حيث يحافظ كل واحد على الفكرة المكوّنة عن ذاته ولا يكشف الا عن المظهر. بات المسرح الميدان المحايد حيث كل واحد يقبل بأن يموت لنفسه امام الآخرين من اجل الحفاظ على سرّه الذي هو أيضاً نَفَس حياته.

اللياقة اصبحت جواز مرور يسمح باجتياز المنطقة التي تفصل بين الواقع والمسرحي. ولسنا بحاجة على الاطلاق الى تغيير سحنتنا لأن الوجه الحقيقي مقنّع. الاستتار ليس حتى واعياً. ليس الا مظهراً من مظاهر المسرح الذي يشكّل الحياة والذي يحلّ محلّ الحياة.

كنتُ معتاداً على صراحة اوضح، لكن أيضاً على الاستتار الحقيقي. بما ان العلاقة بين الانسان والواقع في الشرق ليست مسرحية، فاننا نبحث عن علاقة مباشرة غير ملتوية مع علمنا بانها متعذرة التحقيق. وعندما نلجأ الى المسرح فان الأمر لا يتعلّق بمنهج نبني عليه رؤيتنا الى العالم، بل المسألة مسألة إوالية، حيلة، آلة علينا اختراعها تلقائياً. اذا بدا لنا الشغف زائلاً، على الرغم من عنفه، فلأنه غير محدد ضمن منهج متوسط يوطّده (الشغف) وينتزع منه عفويته دون التوقف عن تغذيته باستمرار. فالشغف يتعاقب، ويتجدد مثل الامانة. واذا كان يفتقر الى المثابرة فهو لا يفقد واقعيته. اننا نحاول ان نخفي حقيقتنا، لكن كل وجه يحتفظ بطبعه ويستعيد حيويته عند أول اثارة. انه يكتسي بحالات متعاقبة. انه مزدوج، انه غير متوقع. لا نستطيع ان نتكل على الثبات المسرحي لأن هذا الوجه يختبر حركة

الحياة في كل لحظة، حركة يصعب توقعها كما يصعب ضبطها.

ان ازدواجيتي الشرقية هي الحيلة التي يقتبسها الشغف كي يستمر. الوجه يبدّل لونه كي لا يقع في الجمود. هذا الوجه المتقلب، عندما يرفض الموت يكون قد أخّر هذا الموت تلقائياً. وعندما كنت أتكلّم لهجة المسلمين لم اكن انقص سوى جانب واحد من الشغف لأشارك بجانب آخر منه، ولكن بحسب شروطي. الا اني بالنهاية كنت أدخل دائماً في اللعبة بفضل الوعي الكامل، وحافزه الاساسي الحياة في حركتها. ان مصير هذا الوعي العجز لو كان دافعه الرئيسي في مسيرتي يقين الجمود في الموت.

في الغرب اكتشفت اللياقة والوعي. عرفت المسرح. لم يعد الازدواج يقارب الوجه. كان المسرح أكثر جوهرية. كان يخص علاقتي مع الآخرين ومع الواقع. ان ما كنت اعتبره لعباً، ابتكاراً وعفوية تحوّل الى منهج واداة للبقاء. ان ما كنت اعتبره حرية وحيلة للحياة تحوّل الى عبودية وتخلّ واستسلام امام الموت. كنت اعرف منذ الآن فصاعداً ان حقلي المسرحي كان يعني في نظر الغربي رياء وخبثاً وان ما هو عابر يتحول الى خفّة وحركة الحياة تصير مشبوهة.

غيرت لغتي فتشوشت رؤيتي ازاء الواقع. ثم ها هو مطعم شرقي، اسطوانة اغنيات عربية والعالم المنسي يلد من جديد. لحظات مدوّنة ضمن حدود مرسومة بوضوح مثل عبارة بين هلالين. ان ما كنت اراه كواقع معطى في الحياة استحال بيئة مهيئة، حلماً. كان عليّ تجنّب فخّ الحنين بأي ثمن لكي انقذ ما بقيت اعتبره العلاقة الحقيقية مع الواقع. ثم كان هناك جزيرة مواطنيّ التي كنت استطيع ان اعزلها، ان اسحبها من محيطي. كنت اتكلم لغتي بنهم، بلذة من يستعيد هبة او من يسترجع مهارة مدفونة. لكن كان هذا يعني الرضوخ لإغراء

المنفى، والحالة هذه، أليس الحنين والمنفى هذا المسرح الذي لا يستطيع ان يقبله الشرق دون ان يلغي ذاته، دون ان يموت، هذا المسرح الذي عرف الغرب ان ينظّمه ويمنهجه؟

كان علينا القيام بهذه المحاولة، محاولة ابعاد الشرق عما يسمى بالمنفى والحنين بدون خديعة. انها عملية انقاذ لكن العلاقة مع الواقع التي نريد انقاذها ليست قائمة. مازالت العلاقة من مملكة الرغبة. ثم ان هذه العلاقة المباشرة مع الواقع يجب ان نعيشها في مكانها. ما ان ننقلها الى مكان آخر حتى نحوّلها الى مسرح. وها أنا غاطس، بلا تفكير، في غمرة التناقضات. استرجاع الشرق واتقاء المسرح الغربي. ان اعيش الغرب بكليته دون ان اعتنق خلافاته وانقساماته. وكان امامي طريقان. تغيير الغرب، التقرّب منه كما لو كان جديداً، بدون شروط، انما بحسب شروطي انا. لكن هذا رهان كبير، واتكال مبالغ فيه على قواي وفي الوقت ذاته استخفاف بحجم الغرب الحقيقي. لم يبق امامي سوى استبطان الشرق وجعله مملكة شخصية، لا حلم ولا وهم، انما مكان ذو امتياز حيث العلاقة بالواقع تصبح حضوراً للمباشر، استعداداً للتلقائي. بمعنى آخر، يمكن للشرق ان يكون حقلاً للشعر. ان ما هو ممنوع عليّ بعد الآن في الحياة اليومية يصبح ممكناً في اوقات ذات امتياز.

واذ بالحياة اليومية تحتفظ بقوتها. اني اتنزه بين اناس لا يملكون سوى حياة واحدة على ندرتها. اني احسدهم واشفق على فقرهم في آن. اني اتمتع بوجودين حيث استطيع ان احصل عليهما. لكن بأي ثمن. اعرف اني مختلف والآخرون يعرفون اني اعي اختلافي. ان لعبة الوعي هذه تستطيع ان تدوم طويلاً، وذلك لأنها لعبة. ان تكون غريباً وبوعي، لا يقلل شيئاً من ثقل الغياب. المعضلة الكبيرة هي ان تكون

حاضراً وان تقبل الاختلاف.

ألسنا كلنا مرّانيين؟ (هم اليهود الذين اعتنقوا المسيحية ايام المحاكم الدينية في اسبانيا وبقوا يمارسون دينهم القديم سرّاً) تصدف احيانا ان نخبيء بعناية كبيرة ما يمنح وجودنا وزنه ومكياله. اننا نخفي سرّنا عن النظرات العدائية. ونخجل من ذلك. المنفى هو الملجأ، مرفأ الأمان، عندما يسمح بممارسة الفضيلة بينما يحاول العالم المحيط محو آثارها. المنفى لطيف عندما لا يكون سوى الجزية التي ادفعها لعالم عدائي، عالم يجبرني على العيش في مظاهر الاتفاق مع الواقع. لأني مضطر ان اعيش حياة ناقصة فلا اقلل من اهتمامي بالمادة والواقع. عندما اتكلّم مع اولئك الذين يحيطون بي اكون قد قمت بفعل انقاذ: تلك الظلال لعالم بدون ثقل تستضيء بهمّي. انهم اكتسبوا جزءاً مني وها نحن في اتحاد. عالمهم هو عالمي. انهم يرونه بوضوح. ما هذا الاضطراب الذي ادخلته الى حياتهم التي لم تطرح يوماً للمناقشة؟ اني انقل اليهم توتري واذا هم بدورهم الآن يفضلون المنفى، ملجأ اليقين. اني اغتصب الطمأنينة وأشوّش الفتها. لم اعد غريباً بل دخيلاً. وأي اغراء في الاندفاع نحو دفء حيّنا عندئذ. فسوف أجمّل منفاي، سوف اخصّه بصفات السيادة، سوف يكون لديّ حياة منفصلة ووهم حياة مليئة. ما من احد يختار التوتر، وباله مرتاح. ان ما يحشر الغريب في «المارانيسم» هي الحاجة الى الطمأنينة والى دفء اليقين. هل استطيع ان اتخلّى عن يقيني دون ان ازعزع يقين الآخرين. اننا لا نتبادل اليقين الا اذا كنا في عالم من الظلال. قد اصبح «مارّانا» عند الملاذ الأخير عن جبنٍ او بسبب جبن العالم. اني اطمع بمشاطرة يقين المجتمع الجديد محافظا في آن على يقيني وبغيرة. اني اتقبل عالم الحِيَل. المسرح يتأسس، وبدل ان

يرتّب لي رابطاً مع الآخرين، وساطة مع الواقع، يقيم حاجزاً. نفس الحياة يستحيل ممارسة سرّية والحضور يختلط مع الغياب والموت هو الذي يتغلّب في النهاية.

يجب ان أكسر الجدران التي تحمي الآخرين، واجعلهم يقبلون وضعي كغريب، وازرع الشكوك حيث لا توجد الاّ السكينة، واجعل بعض الرجال المستأمنين يسلّمون بأن الغريب ليس الآخر الذي غيّر مكانه، وان المكان تستطيع ان تتغيّر طبيعته بفعل وجود الغريب عندما لا يلقون به في عالم الحِيل والاكاذيب، وعندما يرفض هو المنفى. اني بهذه الشروط استطيع ان اتجاوز «المارانيسم» أي الغربة والاضطهاد. اني اجعل الرجال الواثقين من انفسهم يكتشفون غرابة المكان الطبيعي وجديده لأني امنحه الطابع المقدس للحضور. ونتوصل عندئذ الى العيش معاً أوقاتاً ذات امتياز، وجيزة، مريعة، صعبة، مليئة بالتهديد. وها هو الواقع يبين ليس كيقين انما كانتصار مستمر. اننا لا نتوصل الى ذلك الاّ من خلال انتظارنا. اننا نعلم، ولو لا شعوريا، ان اوقات التخلي هذه، اي امتداد كل من حيواتنا الفردية في حياة الآخرين، ستعقبها ساعات طويلة حيث سنواجه مصيرنا بأنفسنا، حيث علينا ان نرتّب مكاناً لعزلتنا، بينما دروب المنفى والنسبية والغياب سوف تنتصب امامنا كإغراءات دائمة. سوف نضطر الى اجتياز الباب الضيق، باب الانتظار في حين اننا نعرف اننا مزدوجين وانه كي لا يغزونا المسرح علينا القبول بالتمزق الناتج عن التجزئة. اني مع الآخرين وسريعاً ما اتحول الى جانبهم غريباً. وبالتناوب نصير غرباء واقرباء، وفي لعبة التأرجح هذه، يتجدد توازننا وعلاقتنا بالواقع لا تعود مسرحية اذ نكون قد احتقرنا المنفى والاضطهاد. ان المسافة التي تنظّم كلاً من حركاتي ازاء الآخر لا

تفصلني عنه لأنها وليدة التناوب. اذا قبلت بان أكون رجلاً موزعاً بين الاتحاد والانتظار فلأنني ارفض انقسام الانسان كما ارفض أن اعيش في عالمين في آن واحد. ان عالميّ لا يتنضّدان فوق بعضهما البعض. انهما يتواصلان، يمتدان داخل حركة الحياة. اذا كانت علاقتي بالواقع واعية فهذا لا يعني ان الصحو الذي يغلق الباب امام المغامرة والصدفة سوف يجمّدها. التناوب داخل التواصل هو ابداع وعلاقتي مع الآخرين ليست نهاية بل نقطة انطلاق ابدية. آثرت لغة اخترعها في كل لحظة. ان المكان الذي اختاره امنحه حضوراً عبر تدوين اختراعي فيه. فالعلاقة التي اتخذتها مع الآخرين، بدل ان تجعلهم سجناء لغة تخصهم وسجناء مكان ثابت لم يختاروه، تدمجهم داخل حركة حيث في كل لحظة تُخترع اللغة والمكان والآخر التي (اللغة والمكان والآخر) بدورها تجبرني على اختراع ذاتي. اني لا اقبل جمود الأمكنة المطمئنة ورفاهية اليقين.

الفهرست

صدر حديثاً عن منشورات الجمل

علي الوردي

هكذا قتلوا قرّة العين

* *

النفّري

كتاب المواقف والمخاطبات

* *

واسيني الأعرج

سيدة المقام، رواية

* *

سركون بولص

حامل الفانوس في ليل الذئاب، شعر

* *

حسين الموزاني

خريف المدن، قصص

* *

عبدالرحمن طهمازي

لكل واحد نشأة فحسب، شعر

* *

حاتم الصكر

رفائيل بطي وريادة النقد الشعري في العراق

من يدري بمَ يفكر العراقي؟ بل وبكل بساطة كيف يفكر؟ ولكن أين هو العراق؟ في الواقع، اين هو مهدنا؟ أين تعلّم الانسان ان يعيش تاريخياً وان يفكّر حقاً، أي أن يكتب؟ ان نعيم قطّان قادم من هناك، وهذا ما لن يتحمله أحد(...).

ها نحن اذن أمام كتاب تعيد كل صفحة منه اكتشاف نفس التجربة الجديدة من خلال مشهد مختلف. وكل صفحة تشبه حزمة من الضوء القاسي المنعكس فجأة في أعماقنا، على تجابه عصورنا وقاراتنا، على روحنا كما على حروبنا ومدننا، على الأدب كما على السياسة والعلم. ولكن بعد قراءته كم نشعر باننا اصبحنا قادرين ... الاصطدام بكل تلك الدروب المسدودة على القيام ... مختلف.

جان غروجان





منشورات الجمل ١٩٩٧